

Elokuvalliset keinot subjektin murtajina Alfred Döblinin romaanissa
Berlin Alexanderplatz — Die Geschichte vom Franz Biberkopf

Pro gradu -tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Toukokuu 2020

Aino Aaltonen

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

AALTONEN, AINO: Elokuvalliset keinot subjektin murtajina Alfred Döblinin

romaanissa *Berlin Alexanderplatz* – *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*

Pro gradu -tutkielma, 80 s. + 4 s. kuvaliite

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2020

TIIVISTELMÄ

Saksalaisen ekspressionismin ja Weimarin tasavallan ajan kirjallisuuden suurimpiin nimiin kuuluva Alfred Döblin (1878–1957) kirjoitti ensimmäisen ja ainoan saksankielisen, saksalaiseen kaupunkiin sijoittuvan modernistisen suurkaupunkiromaanin. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin (1929) kertoo epäonnisen sekatyömies Franz Biberkopfin tarinan, vai kertooko?

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kertomuksena kaupungista. Analysoin romaanin elokuvallisia keinoja, ja kuinka ne toimivat subjektin murtajina aiheuttaen kertojan ja ihmispäähenkilön katoamisen, mikä nostaa kaupungin romaanin päähenkilöksi ihmispäähenkilö Franz Biberkopfin rinnalle ja ohitse. Romaanin tunnusomaisin piirre on kerronnallisena keinona käytetty montaasitekniikka. Romaanin kirjalliset montaasit herättävät Berliinin henkiin. Käsittelen tutkielmassani lisäksi Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -televisioadaptaatiota (1980). Fassbinderin 14-osainen *opus magnumin* keskiössä on kaupungin sijasta ihminen.

Pro gradu -tutkielmani osoittaa, että *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kerronnan elokuvalliset elementit, eritoten montaasitekniikka, edesauttavat Berliinin nousun romaanin päähenkilöksi. Toisaalta Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* on kertomus ihmisestä, Berliiniä kuitenkin unohtamatta. Adaptaation kerronta ja kuvaus seuraa Franz Biberkopfia kaupungin ollessa taustalla. Biberkopf on adaptaation päähenkilö, mutta riippuvainen kaupungin liikkeistä. Sekä *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa että -televisiosarjassa Berliini on elollisen ja raa'an olennon roolissa, vaatien uhrausta. Franz Biberkopf murtuu Berliinin edessä, eikä pärjää ilman kaupunkia, mutta Berliini ei tarvitse Franz Biberkopfia mihinkään.

Asiasanat: elokuvallisuus, montaasi, subjekti, kertoja kaupunki, adaptaatio, Berliini, saksalainen ekspressionismi

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto.....	1
1.1. Tutkimuskysymys.....	1
1.2. Tutkielman aineistot ja rakenne.....	3
1.3. Berliini, Alfred Döblin ja <i>Berlin Alexanderplatz</i>	7
2. Elokuvan ja romaanin kytköksistä.....	17
2.1. Varhainen elokuva ja modernistinen kirjallisuus.....	17
2.2. Elokuvallisuus.....	22
2.3. <i>Kinostil</i> ja kertoja.....	29
3. Montaasit ja kaupunki.....	40
3.1. Montaasi taiteessa.....	40
3.2. Montaasitekniikka kaupunkikuvauksen välineenä ja kaupungin elävöittäjänä.....	43
3.3. ”Rangaistus alkaa” — <i>Berlin Alexanderplatz</i> -romaani kertomuksena kaupungista.....	56
4. Kertomus ihmisestä Berliinin pyörteissä.....	61
4.1. <i>Berlin Alexanderplatz</i> -romaanin adaptaatiot.....	63
4.2. ”Loistava elokuva loistavasta romaanista” — Fassbinderin <i>Berlin Alexanderplatz</i>	66
5. Lopuksi.....	72
Lähteet	
Liitteet	

1. Johdanto

1.1. Tutkimuskysymys

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani kaupungin eli Berliinin roolia Alfred Döblinin (1878–1957) romaanissa *Berlin Alexanderplatz — Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929). Kaupunki ei toimi romaanissa vain tapahtumapaikkana, vaan se näyttäytyy aktiivisena toimijana ja yksilönä. Berliiniä onkin pidetty romaanin päähenkilön Franz Biberkopfin veroisena henkilöhahmona (Dollenmayer 1980, 317). Väitän, että Berliini on jopa Biberkopfia tärkeämpi romaanin kollektiivinen päähenkilö. Biberkopfia ei ole olemassa ilman Berliiniä, mutta Berliini ei tarvitse miestä mihinkään. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kertomus jatkuisi, ja monin paikoin jatkuukin, ilman Biberkopfia. Todistan tutkielmassani, kuinka *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kerronnan elokuvalliset elementit toimivat subjektin murtajina, nostaen Berliinin romaanin kollektiivisen päähenkilön rooliin. Tarkastelen tutkielmassa romaanin adaptaatioita, erityisesti Rainer Werner Fassbinderin 14-osaista filmatisointia vuodelta 1980.

Oleellista kaupungin roolin tutkimukselle on myös tarkastella, miten se rakentuu Döblinin käyttämien elokuvallisten tekniikoiden, erityisesti montaasitekniikan

kautta. Montaasit korostavat Berliinin tärkeyttä eritoten siksi, että ne vieraannuttavat lukijan pois Franz Biberkopfista. Montaasit myös luovat Berliinistä hyvin moniulotteista kuvaa, mikä elävöittää kaupungin. Hypoteesini on, että romaanin elokuvalliset elementit, montaasit mukaan lukien, elollistavat Berliinin elottomasta entiteetistä romaanin todelliseksi päähenkilöksi. Tutkielmani teoreettiset lähtökohdat kumpuavat kaupunkikirjallisuuden, elokuvallisuuden ja adaptaatiotutkimuksen piireistä.

Kerronnan häivyttäessä Biberkopfin taka-alalle, se ei nosta ketään muuta henkilöahmoa hänen tilalleen. Huomio on vain ja ainoastaan Berliinin kuhinassa. Döblin itse koki ja kirjoitti Berliinin romaanin tärkeimmäksi henkilöahmoksi. Tätä kuvastaa muun muassa Döblinin halu kutsua teostaan yksinkertaisesti nimellä *Berlin Alexanderplatz*. Kustantaja Samuel Fischer (1859–1934) kuitenkin kehotti selventävän alaotsikon ”Die Geschichte vom Franz Biberkopf” lisäämiseen. Syy tähän oli ilmeisesti Fischerin huoli, ettei teos kävisi kaupaksi ilman selkeätä jo otsikossa ilmenevää ihmiskeskeistä kertomusta. (Dollenmayer 1980, 317.)

Fischerin huoli on sinänsä ymmärrettävää, sillä ihmiset hakevat taiteista samaistumisen ja kuulumisen tunteita, joita on helpompi löytää ihmishahmoista — eloton entiteetti, kuten kaupunki, voi olla etäännyttävä. Länsimainen kirjallisuus onkin näkemykseni mukaan useimmiten hyvin ihmislähtöistä ja -keskeistä. Subjekti on useimmiten ihminen tai ihmismäinen olio ja tila on harvemmin mitään muuta kuin tapahtumaympäristö. *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa kaikki tämä kääntyy ylösalaisin, mitä pidän äärimmäisen mielenkiintoisena ja huomion arvoisena.

Tutkielmani perustuu Alfred Döblinin saksankieliseen alkuperäisteokseen, eikä Aarno Peroniemen suomennokseen *Berlin Alexanderplatz — kertomus Franz Biberkopfista* (2008), mutta paremman luettavuuden takia viittaan sitaateissa suomennokseen. Saksankielinen alkuperäissitaatti löytyy tällöin aina alaviitteestä. Siteeraan tutkielmassani myös jonkin verran saksankielisiin lähteisiin, joiden suomennokset ovat aina tutkielmantekijän omia, ellei toisin mainita.

1.2. Tutkielman keskeiset teoriat, aineistot ja rakenne

Pro gradu -tutkielmani toisessa luvussa käsittelen elokuvallisuutta, sekä *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvallisia keinoja. Syvennyn myös Döblinin *Kinostil* -teoriaan ja romaanin kertojaan. Tutkielman kolmannessa luvussa keskityn kerronnan erinäisiin elokuvallisiin keinoihin, joista tärkeimpänä montaasitekniikkaan todistaakseni sen, miten romaanin elokuvalliset elementit luovat Berliinistä teoksen päähenkilön. Tutkielmani neljännessä luvussa käsittelen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatioita keskittyen Rainer Fassbinderin televisioadaptaatioon *Berlin Alexanderplatz* (1980).

Berlin Alexanderplatz -romania luetaan usein kahdella tapaa: kertomuksena kaupungista, pääosassa Berliini ja erityisesti Alexanderplatz, tai kertomuksena ihmisestä, jolloin tarinan keskiössä on Franz Biberkopfista (Herzog 2009, 71). Keskityn tutkielmassani ensimmäiseen luentaan, sillä näen sen sekä hedelmällisempänä että mielenkiintoisempana. Käsitellessäni luvussa 4. Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjaa, on kuitenkin todettava, että adaptaatio on kertomus ihmisestä, sillä romaaniin ihmissubjektista etäännyttävät elokuvalliset elementit toimivat televisiosarjassa päinvastaisesti.

Hyödynnän tutkielmassani aiempaa *Berlin Alexanderplatz* -romaanin tutkimusta sekä kaupunkikirjallisuuden, elokuvatutkimuksen ja adaptaatiotutkimuksen teorioita, joiden lisäksi kontekstoin tutkielmaani kulttuurihistoriaan eritoten hyödyntämällä Peter Jelavichin teosta *Berlin Alexanderplatz - Radio, Film, And The Death Of Weimar Culture* (2006). Kaupunkikirjallisuuden tradition tuon tutkielmaan hyödyntämällä esimerkiksi Jeremy Tamblingin toimittamaa teosta *The Palgrave Handbook of Literature and the City* (2016), josta eritoten Ulrike Zitzlspergerin artikkelia ”Berlin: Flesh and Stone, Space and Time”.

Kaupungin ja kirjallisuuden suhteen olennaisin elementti tutkielmani kannalta on ajatus kaupungista elävänä entiteettinä. Kirjallisuudessa ei ole mitenkään epätyypillistä kuvata kaupunkia elävänä, luonnollisena organismina, olentona,

jolla on oma elämänkaarensa. Lieven Ameelin mukaan tämä on itseasiassa kaikkein yleisin ja vahvin kaupunkiin liitetty metafora. Ameel kuitenkin huomauttaa, ettei metaforaa elollisesta kaupungista voi liittää ainoastaan kirjallisuudentutkimukseen, sillä se on oleellisessa asemassa niin kaupunkitutkimuksessa kuin -suunnittelussakin. Kaupunkien ajatellaan yleensä syntyvän, kasvavan ja vähitellen kuolevan tai rappeutuvan. (Ameel 2013, 42.) Tämä johtunee länsimaisessa kulttuurissa vallalla olevasta lineaarisesta aikakäsityksestä. Ameel huomauttaa, että erityisesti kuvaukset rappeutuvista ja kuolevista kaupungeista tuntuvat kiehtovan ihmisiä. Lewis Mumford, kaupunkisuunnittelija ja historioitsija, joka tutki teknologian ja kaupungistumisen vaikutuksia ihmisyyteisiin, pohti samaa asiaa. Hän myös huomautti, että ensimmäiset kirjalliset kuvaukset kaupungeista, jotka löytyvät esidynastisen Egyptin hieroglyfeistä, kuvaavat itseasiassa juuri niiden viimeisiä hetkiä. (Mumford 1961, 51.) Varhaisimpia kaupunkikuvauksia pohtiessa on aiheellista mainita Troija, jonka tuhoava sota on Homeroksen *Iliaan* (750–650 eaa.) aiheena. Kuolevan kaupungin kuvastot ovat selkeästi kiinnostaneet ihmisiä jo tuhansien vuosien ajan. Tämä itsessään selittää elollisen kaupungin metaforan merkitystä. Jotta kaupunki voi kuolla, sen on täytynyt olla elossa. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin Berliini ei ole kuitenkaan missään nimessä kuoleva kaupunki. Päin vastoin, Berliini herää romaanissa henkiin.

Aiempi tutkimus on huomioinut saman kuin minä, eli Berliinin roolin henkilöhahmona, sekä montaasin tärkeyden, vaikka se on ollut varovaisempi nostamaan Berliiniä romaanin päähenkilöksi. Oman tutkimukseni kannalta avainasemassa ovat erityisesti montaaseja käsittelevät artikkelit: David B. Dollenmayerin ”An Urban Montage and Its Significance in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*” (1980), ja Harald Jähnerin ”The City as Megaphone in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*” (1987), joiden avulla pyrin näyttämään toteen, että montaasit herättävät Berliinin eloon ja nostavat kaupungin Franz Biberkopfin ohi koko teoksen autonomiseksi päähenkilöksi, eikä vain Biberkopfin vertaiseksi. Lisäksi Mario Sluganin *Montage Aesthetics: Narrative, Adaptation and Urban Modernity in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz* (2014) on tutkielmani kannalta oleellisessa asemassa.

Kirjallisuuteen montaasin käsite on lainattu elokuvaterminologiasta, jonne sen esitteli Sergei Eisenstein. Elokuvassa montaasi on editointitekniikka, jossa sarja lyhyitä kuvia muokataan muodostamaan yksi yhtenäinen kokonaisuus. Montaasisekvenssit esittävät erityisen hyvin ajan kulkua, ja niitä käytetään useimmiten juuri ajan, tilan ja informaation tiivistämiseksi. Kuvataiteessa montaasin vastine on kollaasi¹. Kirjallisessa montaasissa asetetaan peräkkäin eri lähteistä olevia tekstinpätkiä, jotka ovat usein dokumentaarisia (Saariluoma 1998, 51).

Döblinin kirjallinen montaasi linkittyy olennaisesti Döblinin jo vuonna 1913 ”An Romanautoren und ihre Krisis — Berliner Programm” -manifestissa kehittelemään *Kinostil*-teoriaan. Döblinin ja *Kinostil* -teorian tarkoituksena oli poistaa subjektiiviset käsitykset ja vaikutukset kirjallisuudesta. Döblinin mukaan kirjailijoiden tulisi pyrkiä antamaan tarkkoja, lähes kliinisiä kuvauksia objekteista. Psykologisesti motivoituneiden juonikuvioiden tilalle tulisi kirjoittaa tapahtumasarjoja kuin ne olisivat lääkärin huomautuksia. (Döblin 2013.) Vaikka Döblin muistetaan ennen kaikkea kirjailijana, ei hänen lääketieteellistä taustaansa voi olla huomaamatta ”Berliner Programm” -manifestin tekstistä. Döblin oli siviiliammatiltaan psykiatri ja hän vetosi psykologian sijasta psykiatriaan, joka hänen mukaansa oli ”jo kauan sitten tunnistanut psykologian lapsellisuuden” (Döblin 2013).

Döblin vaati itseltään ja muilta kirjailijoilta ”niukkuutta, sanallista taloudellisuutta ja tapahtumien rivakkaa etenemistä” (Döblin 2013). *Kinostil*-teorian tarkoituksena oli ennen kaikkea taistella porvarillisen romaanin psykologisten ominaispiirteitä ja niiden analysointia vastaan (Dollenmayer 1980, 319). *Kinostil*-teorian käsittelyssä olennaiseksi nousee Jasper Aalbersin, Karin Bijsterveldin, Andreas Fickersin ja Annelies Jacobsin artikkeli ”Sounds Familiar: Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of *Berlin Alexanderplatz*” (2013). Luentani mukaan *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa on nähtävissä *Kinostil*-teorian ihanteiden mukaisia elementtejä, mutta en voi määritellä romaania teorian mukaiseksi teokseksi.

¹ Kollaasi (ransk. *coller*, liimata) on kuvataiteen ”leikkaa-liimaa” -tekniikka, jossa erilaisia materiaaleja yhdistetään toisiinsa liimaamalla. Tekniikka syntyi 1900-luvun alun kubistien, kuten Pablo Picasson, parissa. Enslen, Origin of the term ”collage”.

Döblin itse ei käyttänyt montaasin käsitettä romaaniteoriaa käsittelevissä esseissään, vaan sen esitteli Walter Benjamin (1892–1940) suhteessa Döblinin romaaniin. Benjamin ei ainoastaan tunnistanut tekniikkaa vaan näki sen antavan Döblinin teokselle todellisuuden tuntua ja auktoriteettia: "Formally, above all. The material of the montage is anything but arbitrary. Authentic montage is based on the document." (Benjamin 1999, 301.) Montaasitekniikan käsitteleminen on tutkielmalleni oleellista, sillä näen montaasin mahdollistavan kaupungin irtautumisen siitä esineellisestä ympäristöstä, johon kertomuksen tapahtumat sijoittuvat, sekä sen rajoituksista. Täten Berliinin asettuminen henkilöhahmon ja päähenkilön rooliin mahdollistuu.

Montaasia ja *Berlin Alexanderplatz* -romaania käsitellessä on mahdotonta sivuuttaa elokuvan vaikutus romaanin syntyyn. Döblin tiedosti velkansa elokuvalle, sillä hän otti hyvin paljon vaikutteita Weimarin tasavallan elokuvateollisuudesta ja erityisesti Sergei Eisensteinin neuvostoelokuvista. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin on kuitenkin estetiikaltaan kenties kaikkein lähinnä nickelodeon-elokuvia, joihin Döblin perusti myös *Kinostil*-teoriansa. Nickelodeoneissa esitettiin lyhyitä, vain muutamia minuutteja kestäviä tuokiokuvia, joten monimutkaista tarinaa ei ollut mahdollista esittää. Nickelodeon-elokuvien tavoin teos koostuu monin paikoin vähintäänkin näennäisesti irrallisista anekdooteista ja reportaaseista, puuhastelusta ja tuokiokuvista. (Dollenmayer 1980, 320.) Tästä syystä käytän tutkielmani apuna myös elokuvatutkimuksellisia lähteitä, kuten Robert Stamin elokuvakerrontaan keskittyviä teoksia. Adaptaatioteoriaan syvennyn Linda Huchonin *A Theory of Adaptation* -teoksen (2006) avulla.

Berlin Alexanderplatz -romaanista on tehty neljä adaptaatiota, joista kolme on filmatisointeja — kaksi elokuvaa ja yksi, joskus myös elokuvasi kutsuttu, televisiosarja. Käsittelen tutkielmani neljännessä luvussa Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -adaptaatiota, eli televisiosarjaa *Berlin Alexanderplatz*. Televisiosarja on näkemykseni mukaan romaanista poiketen tarina ihmisestä.

1.3. Berliini, Alfred Döblin ja *Berlin Alexanderplatz*

Berliini oli kasvanut jo 1700-luvulla Saksan suurimmaksi kaupungiksi, ja sen kasvu kiihtyi tasaisesti 1800-luvun loppupuolelta lähtien. Berliinistä tuli vuonna 1871 yhdistyneen Saksan keisarikunnan pääkaupunki, sekä taloudellinen ja hallinnollinen keskus, jossa oli 800 000 asukasta. Vuoteen 1900 mennessä kaupungin väkiluku oli kiivennyt jo kahteen miljoonaan. Berliini jatkoi kasvamistaan yhä kiihtyvämpään tahtiin. Kehitystä selittää sekä vilkas muuttoliike että 1920-luvulla toteutettu laaja kuntaliitos, jonka seurauksena Suur-Berliinistä, nyt uuden Weimarin tasavallan pääkaupungista, tuli Euroopan kolmanneksi suurin kaupunki yli neljällä miljoonalla asukkaalla. (Hietala 2016, 176–177.) Berliinin nopea väestönkasvu edesauttoi kaupungin kehitystä, joka teki siitä erinomaisen näyttämön suurkaupunkiromaanille.

1920-luvulle tultaessa Berliinillä oli perintönä jo pitkä historia pahamaineisena ja legendaarisena metropolina, jonka kaupallisuutta, modernisuutta ja moraalista vapautta sekä ylistettiin että vihattiin. Jo vuosisadan alussa teollistumista ja kaupungistumista vastustava filosofi ja kulttuuripessimisti Julius Langbehn kutsui Berliiniä moderniksi paholaiseksi, jossa vallitsi henkinen tyhjiys. Lehdistön kirjoittamat kauhukertomukset Berliinin yöelämästä vahvistivat Langbehnin sanomaa, minkä mukaan teollistuminen ja yöelämä pilasi ihmisen parhaat puolet. (Hietala 2016, 178.) 1920-luvulla Mika Waltari kuvasi Berliiniä seuraavasti: ”Tunsin Berliinin entisestään: vihaan sitä ennestään. Kävelen Friedrichstrassea: täytekyiniä, valmiina ostettavia pukuja, rumia kravatteja, mauttomia naisten pukuja, systemaattista pornografiaa”² (Hietala 2016, 184–185). Viihteen, hurmion ja dekadenssin lisäksi Berliiniä leimasi teollisuus ja systemaattinen infrastruktuurin kehittäminen. 1920-luvun Berliini oli kaupunki, joka ei nukkunut koskaan ja sitä kutsuttiin niin ”Euroopan vilkkaimmaksi risteykseksi” kuin ”Euroopan sydämeksi” (Lassila 2008, 184). Berliinistä oli tullut modernismin ja kultaisen kaksikymmentäluvun kiistaton

² Waltarin sitaatti teoksesta *Yksinäisen miehen juna* (1929).

eurooppalainen keskus (Hietala 2016, 184). Tämän metropolin Döblin valitsi *Berlin Alexanderplatz* -romaanin näyttämöksi ja päähenkilöksi.

Alfred Döblin (1878–1957) oli juutalaissyntyinen saksalainen kirjailija, esseisti, kulttuurivaikuttaja ja lääkäri. Hän syntyi Stettinin kaupungissa Pommerissa, nykyisessä Puolassa. Döblinin ollessa nuori hänen isänsä karkasi toisen naisen kanssa Amerikkaan.³ Jäätyään yksin viiden lapsen kanssa Döblinin äiti päätti vuonna 1888 muuttaa Berliiniin, missä hänen veljensä asuivat. Veljien rahallisesta avustuksesta huolimatta perheellä ei ollut varaa asua kuin Berliiniin köyhissä itäisissä kaupunginosissa (Jelavich 2006, 2). Elintason lasku ei tuntunut haittaavaan Döbliniä, jolle muutto Berliiniin merkitsi hänen ”todellista syntymäänsä” (Lassila 2008, 443). Döblin kuvaili suhdettaan Berliiniin vuonna 1930 seuraavanlaisesti:

Henkinen ajatteluni ja työskentelyni kuuluu Berliinille. — — tässä suuressa Berliinissä olen kasvanut, tämä on kotimaani, tämä kivimeri on ajatusteni kotimaa. (Jähner 1987, 150).⁴

Koska Döblin muutti Berliiniin jo nuorella iällä, koki hän sen ensisijaiseksi kotikaupungikseen. Ensimmäisen maailmansodan aikana hän kirjoitti olevansa berliiniläinen, jossa on pieni ripaus muita kaupunkeja ja ilmapiirejä. (Jelavich 2006, 18.)

Döblin kävi koulunsa Berliinissä ja opiskeli lääketiedettä, tarkemmin neurologiaa ja psykiatria. Hän väitteli lääketieteen tohtoriksi 1905 psykiatriasta. Hän työskenteli jonkin aikaa sairaaloissa Regensburgissa ja Berliinissä, kunnes avasi praktiikan läntiseen Berliiniin 1908. Ensimmäisen maailmansodan aikana Döblin työskenteli sotilaslääkärinä, minkä jälkeen hän palasi nuoruutensa naapurustoon itäiseen Berliiniin Alexanderplatzin reunalle, minne hän avasi praktiikan. (Jelavich 2005, 2.) Döblinin potilaat olivat

³ Döblinin isä omisti Stettinissä vaatekaupan, minkä ansiosta perhe nautti turvallisesta keskiluokkaisesta elämäntyylistä. Tämä *status quo* järkkyy isän jätettyä perheensä voidakseen aloittaa uuden elämän alaisensa kanssa Amerikassa. Jelavich 2006, 2.

⁴ ”Mein Denken und Arbeiten geistiger Art gehört, ob ausgesprochen oder nicht ausgesprochen, zu Berlin. — — in diesem großen nüchternen Berlin bin ich aufgewachsen, dies ist der Mutterboden, dieses Steinmeer der Mutterboden all meiner Gedanken.”

Alexanderplatzin ja ”latokorttelin”⁵ asukkaita, pienituloisia työläisiä ja laitapuolen kulkijoita. 1928 Döblin kertoi, että hänen vastaanotolleen eksyi harvoin korkeampien yhteiskuntaluokkien edustajia. Hän ei ollut tästä pahoillaan, päin vastoin. (Jelavich 2006, 8.)

Döblin oli erottamaton osa Weimarin tasavallan aktiivista taide-, kulttuuri- ja kirjallisuuskenttää, minkä keskus oli Berliini. Hän oli saksalaisen ekspressionismin perustajia ja yksi sen kovaäänisimmistä teoreetikoista. Walter H. Sokelin mukaan Döblin kehitti vuosien 1910 ja 1920 välillä selkeän ja tiiviin ekspressionistisen romaanin teoreettisen kaavan, jota voidaan käyttää pohjana ekspressionistisen eepin proosan teorialle. Döblin kuvaili itse omia romaanejaan ekspressionistisiksi. (Sokel 2005, 70.) Neil H. Donahuen mukaan saksalainen ekspressionismi syntyi vastareaktiona vauraan, sotaa edeltäneen saksalaisen porvarillisen kulttuurin juurtuneelle jäykkyydelle (Donahue 2005, 2). Donahue jatkaa, että varhaisten ekspressionistien sukupolvi tarttui filosofian, psykologian, maalaustaiteen ja draaman hahmoihin, jotka kyseenalaistivat aikaisempien sukupolvien käytännöt ja konventiot (Donahue 2005, 6). Döblin kehitti näitä varhaisia teorioita vieden ekspressionismin teoriansa psykologiasta psykiatriaan.

Sokelin mukaan Döblinin ja häntä seuraavien muiden kirjailijoiden teoksissa on nähtävissä, kuinka kommentoivan kertojan poistaminen johtaa parataktiseen, rinnasteiseen tyyliin. Tyylin mukaisesta kerronnasta puuttuu motivaatiota selittävät ja kuvailevat lauseet, ja syntaksi pelkistetään sen peruselementteihin. (Sokel 2005, 73.) Döblin viittasi tämän tyyppiseen kerrontaan termillä *Kinostil*, joka on hänen ekspressionistisen teoriansa kulmakivi. Sokelin mukaan *Kinostil*-kerronnan parataktisuus on seurausta kerronnalle, josta puuttuu minkäänlainen narratiivinen kommentointi. *Kinostil*-kerrontaan sisältyi äärimmäinen tarkkuus ja kerronnan puristus vain välttämättömään (Sokel 2005, 73). Esimerkiksi:

⁵ Scheunenviertel eli ”latokortteli” nimettiin sinne 1600-luvulla rakennettujen latojen perusteella. Koska alue oli alunperin kaupungin muurien ulkopuolella kerääntyi sinne epämääräiseksi porukaksi leimattua väestöä. Latokorttelia alettiin kutsua ”Berliinin ghetoksi” Venäjältä vainoja paenneiden juutalaisten asetuttua alueelle. 1900-luvun alusta lähtien latokorttelia ja sen kaltaisia alueita alettiin hiljalleen siivota ja purkaa uusien rakennusten tieltä, mutta vasta toinen maailmansota tuhosi latokorttelin lopullisesti. Jelavich, 2006, 6–7.

Liikennejärjestyssääntö 4. lokakuuta 1900, yleisiä määräyksiä, karjanajon säätely, rehun kuljetus. Maksutariffi: markkinamaksut, viivytämaksut, teurastusmaksut, maksut rehukaukaloiden poistamisesta sikamarkkinahallista. (BA2, 132)⁶

Döblin oli lisäksi kehittämässä uutta kirjallisuuskäsitystä, joka vastusti porvariston ihailmaa kirjallista eliittiä, johon kuului ajan kuuluisimmat kirjailijat, kuten Gerhart Hauptmann ja Thomas Mann. (Lassila 2008, 443.) Döblin eli kirjallisuuskäsityksensä mukaisesti, eikä koskaan pyrkinyt porvarillisuuteen, vaikka hänen ammatinsa olisivat mahdollistaneet sen. Hän puhui hyvin kriittisesti ”pienistä ihmisistä, jotka haluavat vain ja ainoastaan korkeamman palkan ja elintason” ja ilmaisi ”inhoavansa rikkaiden julkeaa tapaa seurustella ja vastenmielisesti väärinkäyttää taidetta ohjelmanumerona”. (Jelavich 2006, 9). Poliittiselta katsantokannaltaan Döblin oli sosialisti, mikä ei työläiskorttelien kasvatille ollut mitenkään erikoista. Juutalaisena sosialistina Döblin kuitenkin kamppaili uskonnon kanssa lähes koko elämänsä, mikä näkyy myös hänen tuotannossaan. *Berlin Alexanderplatz* -romaanista on löydettävissä temaattisella tasolla uskonnollisia viittauksia, joiden lisäksi romaanin kerronnassa on uskonnollisia elementtejä. Romaanin uskonnolliset elementit ovat kohdistuneet Biberkopfin hahmoon. Biberkopf saa myös raamatullisen vertauskuvan Jobista, sillä molemmat miehet ovat ristiriitaisuuksien riivaamia. (BA2, 138–141.)⁷ Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjassa Biberkopfiin suuntautuvat uskonnolliset viittaukset saavat romaania suuremman merkityksen, kun Biberkopf televisiosarjan viimeisessä jaksossa nostetaan Jeesus-hahmona ristille.

Döblinin ensimmäinen teos julkaistiin omakustanteena vasta 1906, vaikka hän oli kirjoittanut aktiivisesti jo vuosisadan vaihteesta lähtien. 1910-luvulla Döblinin kirjallinen ura alkoi kehittyä, ja 1920-luvulle tultaessa Döblinin nimi alkoi olla yleisesti tunnettu. Döblinin 1920-luvulla kokema suosion nousukiito huipentui

⁶ Verkehrsordnung vom 4. Oktober 1900, Allgemeinbestimmungen, Regelung des Auftriebs, Lieferung des Futters. Gebührentarif: Marktgebühren, Liegegebühren, Schlachtgebühren, Gebühren für die Entfernung von Futtertrögen aus der Schweinemarkthalle. (BA, 118)

⁷ (BA, 124–127).

1928, kun hänet kutsuttiin Preussin taideakatemian jäseneksi. Döblinin paikka saksalaisen kirjallisuuden kärkirymässä oli näin ollen sinetöity. (Lassila 2008, 444–445.)

Döblinin tunnetuimpiin teoksiin *Berlin Alexanderplatz* -romaanin lisäksi kuuluvat muun muassa 1700-luvun Kiinan mullistuksiin keskittyvä historiallinen romaani *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1926), kolmikymmenvuotiseen sotaan sijoittuva eepos *Wallenstein* (1920), science fiction -romaani *Berge Meere und Giganten* (1924), joka kertoo ihmiskunnan tarinan 1900-luvulta aina 2600-luvulle asti, Saksan vuoden 1918 vallankumousta käsittelevä *November 1918, eine deutsche Revolution* -tetralogi (1933–1945), sekä välittömästi toisen maailmansodan jälkeiseen Englantiin sijoittuva *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956), joka jäi Döblinin viimeiseksi teokseksi.

Döblin oli tuottelias kirjailija, mutta *Berlin Alexanderplatz* -romaanin lisäksi häneen töitään ei ole juurikaan suomennettu. 2014, miltei sata vuotta alkuperäisteoksen julkaisusta, ilmestyi Döblinin varhaisten novellien kokoelma *Erään rentukan murha* (*Die Ermordung einer Butterblume*, 1913), joka oli järjestyksessä vasta toinen Döblin-suomennos. Myös *Berlin Alexanderplatz* -romaanin suomennos ilmestyi vuosia alkuteoksen jälkeen 1979, ilmeisesti työn haastavuuden takia. Romaania on luonnehdittu mahdottomaksi kääntää, sillä se on kirjoitettu osittain Berliinissä puhutun 1920-luvun työväenluokan murteella.

Kääntämisen vaikeus on ollut ilmeisen yleinen ongelma *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ympärillä. Käännöstyötä on hankaloittanut romaanin kieli. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin dialogi ja suuri osa kerronnasta on kirjoitettu työväenluokan murteella, jota puhuttiin Berliinissä 1920-luvulla. Murteella ei ole enää puhujia. (Buruma 2008, 1.) Döblin itse taisi tämän puheenparren hyvin, olihan hän asunut ja työskennellyt murretta ”äidinkielenään” puhuvien ihmisten keskellä vuosikymmeniä. Berliinin työväenluokan murre oli Döblinille erityisen tärkeä, ja Jelavichin mukaan hän kertoikin sen synnyttäneen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin. (Jelavich 2006, 24.) Suurin ongelma on kuitenkin murteiden kääntämisen ongelmallisuus yleisesti ottaen. Romaani suomennettiin

vasta vuonna 1979, viisikymmentä vuotta julkaisunsa jälkeen, ilmeisesti juuri työn haastavuuden takia. Aarno Peromiehen suomennos on melko ansiokas juuri sen vuoksi, miten Peromies on kääntänyt murrekohdat. Peromiehen käyttämä murre ei ole puhekieltä, mutta se ei myöskään kuulosta erityisesti miltään tutulta suomalaiselta murteelta. Turun murteen tai vaikkapa stadin slangin käyttäminen olisi tehnyt hallaa käännökselle ja ennen kaikkea romaanin tarinalle vieden sen pois Berliinistä. Kääntämisen ongelmallisuus ei sinänsä liity tutkielmani tutkimuskysymyksiin, mutta pidän aihetta kuitenkin huomion arvoisena ja hyvin mielenkiintoisena.

Maine ei kantanut Döbliniä loputtomiin. Döblinin suosio hiipui samalla kun Weimarin tasavalta kulki kohti Kolmatta valtakuntaa. Toukokuussa 1933 kansallissosialistit polttivat roviolla kymmenisiä tuhansia kirjoja⁸ — mukana meni myös ”muuan juutalainen nimeltään Alfred Döblin” (Lassila 2008, 444). Döblin ei ollut todistamassa kirjojensa polttoa, sillä hän oli paennut Sveitsiin jo helmikuun lopussa 1933 Saksan Valtiopäivätalon tuhopolton jälkeen. Döblin vietti kaksitoista vuotta maanpaossa, ensin Ranskassa ja sitten Yhdysvalloissa, missä hän ei viihtynyt eikä saavuttanut suosiota tai lukijakuntaa. Yhdysvalloissa Döblin kääntyi roomalaiskatoliseen uskoon. Sodan loputtua Döblin palasi takaisin Saksaan ja eristäytyi. Döblin kirjoitti vielä joitakin romaaneja kunnes hän kuoli 26. kesäkuuta 1957 Emmerdingenissä, Badenissa. (Lassila 2008, 445–449.)

*Berlin Alexanderplatz — Die Geschichte vom Franz Biberkopf*⁹ on Alfred Döblinin pääteos, yksi saksalaisen kirjallisuuden suurista klassikoista (Hake

⁸ Historian kuuluisin kirjaepäily toteutettiin natsien toimesta 10. toukokuuta 1933, kun ympäri Saksaa paloi satoja kirjarovioita. Näistä suurin ja tunnetuin syttyi Berliinin Opernplatzille (nyk. Bebelplatz) kun Deutsche Studentenschaft poltti arviolta 25 000 ”epä-saksalaisiksi” tuomittua kirjaa. Kirjaroviota oli seuraamassa noin 40 000 ihmistä, joille Joseph Goebbels julisti: ”Ei rappiolle ja moraalille korruptiolle! Kyllä säädyllisyydelle ja moraalille perheessä ja valtiossa! Lähetän liekkeihin Heinrich Mannin, Ernst Glaeserin ja Erich Kästnerin kirjoitukset.” Sata vuotta aiemmin, vuonna 1821, Heinrich Heine kirjoitti: ”Missä poltetaan kirjoja, poltetaan lopulta myös ihmisiä”. Nykyään pahaenteistä *Almansor*-näytelmään kirjoitettua lausetta siteerataan usein viitattaessa natsien kirjarovioihin, erityisesti toukokuun kymmenennen päivän Berliinin roviotoon. Rydell 2016, 15–16.

⁹Jatkossa viitataan teokseen *Berlin Alexanderplatz* -romaanina tai käytän saksankielisestä alkuperäisteoksesta lyhennettä BA ja suomennoksesta lyhennettä BA2.

2010, 209) ja sitä pidetään yleisesti yhtenä Weimarin tasavallan ajan tärkeimmistä ja innovatiivisimmista teoksista (Jelavich 2006, xii). *Berlin Alexanderplatz* -romaanista tuli välitön menestys sen julkaisun myötä lokakuussa 1929. Muutamassa vuodessa romaani käännettiin usealle kielelle, sitä myytiin lähes 50 000 kopiota ja sen pohjalta tehtiin Phil Jutzin ohjaama elokuvaversio. (Mitchell 1971, 163.) Döblin, jolla oli jo ennestään 1920-luvulla laajentunut innokas ihailijakunta, sai viimeistään *Berlin Alexanderplatz* -romaanin myötä nauttia laajasta suosiosta. Romaani sisältää ajalleen kiistanalaisia teemoja, kuten homoseksuaalisuuden ja poliittisten konfliktien kuvauksia. Biberkopf myy romaanin aikana sekä homoeroottisia että kansallissosialistisia lehtisiä, romaanin antagonistin ja yksi keskeisimmistä henkilöistä Reinhold joutuu romaanin lopussa vankilaan, jossa hän rakastuu sellitoveriinsa, Biberkopf osallistuu kommunistisiin kokouksiin ja romaanin loppukohtauksessa nimeämättömät joukot marssivat marssilauluja laulaen tehtaasta apulaisporttivahtina työskentelevän Biberkopfin ohitse:

Me marssimme vapauteen, vapauteen, vanhan maailman täytyy sortua, herää, sinä aamutuuli.

Ja tahdissa mars, vasen oikea, vasen oikea, marssikaa, marssikaa, me marssimme sotaan, meidän kanssamme marssii sata soittoniekkaa, he rummuttavat ja viheltävät, videbum videbum, on toisella hyvä tuuri, toisella huono, toinen jää pystyyn, toinen kaatuu, toinen ryntää eteenpäin, toinen makaa mykkänä, videbum videbum.
(BA2, 442)¹⁰

Romaanin kiistanalaisten teemojen vuoksi romaani ja varsinkin sen ensimmäiset adaptaatiot kokivat sensuuria (Jelavich 2006, 191–192).

Berlin Alexanderplatz on jaettu yhdeksään kirjaan ja se kattaa kahdeksantoista kuukautta entisen muuttomiehen ja sementtityöläisen Franz Biberkopfin elämästä vuosina 1927–28, jotka olivat myös teoksen kirjoitusvuodet (Jähner 1987, 143). Biberkopf on pikkurikollinen ja satunnainen tappaja, joka romaanin

¹⁰ ”Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muß stürzen, wach auf, die Morgenluft.

Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links, marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit, sie trommeln und pfeifen, widebum widebum, dem einen gehts gerade, dem andern gehts krumm, der eine bleibt stehen, der andere fällt um, der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum.” (BA, 441)

alussa vapautuu neljän vuoden tuomion jälkeen Tegelissä vankilasta. Tarina seuraa Biberkopfin epävakasta tasapainoilua vankilan muurien ulkopuolella suurkaupunkin hälyssä, tarkastellen ennen kaikkea yksittäisen tajunnan ja suurkaupungin suhdetta (Jähner 1987, 143). Romaanin aikana Biberkopf elättää itsensä muun muassa pikkurikollisuudella sekä jakamalla natsipropagandaa, kunnes hän loppujen lopuksi saa kunniallisen ammatin tehtaan vahtimestarina.

Tarina sijoittuu pääsääntöisesti Berliinin Alexanderplatzin kaupunginosaan ja sen läheisyyteen. Romaanissa liikutaan verrattain pienellä maantieteellisellä alueella, mutta se kartoitetaan hyvin yksityiskohtaisesti. Alexanderplatzin ja lähikortteleiden topografia, kadut, kapakat, kaupat, tavaratalot ja kerrostalot, sekä bussilinjat ja pysäkit hahmottuvat yksityiskohtaisesti teoksessa. Myös Alexanderplatzin vuokratasarit, poliisin ”synkän punainen” päämaja ja Tietzin tavaratalo levittäytyvät lukijan silmiin äärimmäisen todentuntuisesti. Tilan todentuntuisuus selittyy sillä, miten tuttu Alexanderplatz ympäristöineen Döblinille oli. Kirjoittaessaan *Berlin Alexanderplatz* -romaanin Döblin oli asunut ja työskennellyt Berliinissä ja sen työläiskaupunginosissa, kuten Alexanderplatzilla, jo nelisenkymmentä vuotta. Döblin tunsi sen maailman, jonne hän Franz Biberkopfin asetti, kuin omat taskunsa.

Kaupungin ympärivuorokautinen kuhina ja elämä Berliinin työläiskortteleissa innoitti Döbliniä (Jähner 1987, 150). Döblin alleviivasi Berliinin merkitystä hänen ajatuksiinsa ja kirjalliseen kehitykseensä. Jähnerin mukaan Döblin vastasi vuonna 1929 *Vossische Zeitung* -lehden kysymykseen siitä, estääkö tai häiritseekö Berliini taiteellista luomista, seuraavasti:

Koko kaupunki on voimakkaasti inspiroiva, energisoiva voima; tämä katujen, kauppojen ja ajoneuvojen kiihkeys antaa minulle lämpöä, jota tarvitsen työskennelläkseni. Se on polttoainetta, joka pitää moottorini käynnissä. (Jähner 1987, 150.)¹¹

¹¹ ”Das Ganze hat mächtig inspiratorisch belebende Kraft, diese Erregung der Strassen, Läden, Wagen ist die Hitze, in die mich schlagen lassen muss, wenn ich arbeite, dass heisst eigentlich immer. Das ist das Benzin, mit dem mein Wagen läuft.

Döblinille Berliini ei ollut vain inspiraation lähde, vaan se oli ennen kaikkea eteenpäin vievä voima. Döblin ammensi sanojensa mukaan inspiraationsa *Berlin Alexanderplatz* -romaaniiin ympäröivästä kaupungista. Teos rakentuu koko metropolin kollektiivisesta hälystä ja kakofoniasta. Katujen puristavat ihmismassat, ruuhkat ja liikenteen melu, lööpit, iskulauseet, mainokset, lehtiset ja irralliset keskustelut täyttävät teoksen sivut. Teoksen kirjoittamisen aikoihin Döblinin työhuone sijaitsi Alexanderplatzin reunamilla aivan S-Bahn -junaradan vieressä. Aikataulun mukaisesti työhuoneen ohi rymistelleiden junien on tulkittu vaikuttaneen romaanin levottomaan kieleen ja rytmiin (Buruma 2008, 3). Tämä kaikki tunkeutuu niin lukijan kuin päähenkilö Franz Biberkopfinkin tajuntaan (Lassila 2008, 446). Kerronta on usein vilkasta, paikoin hektistäkin, ja se tempaa lukijan mukaansa. *Berlin Alexanderplatz* ei seuraa tavanomaista lineaarista kertomusta vaan se rakentuu erillisistä katkelmista, jotka luovat tarinaa nostamalla Berliinin monet äänet, hajut ja maut pintaan. Döblin onnistuu rakentamaan metropolin kouriintuntuvasti elokuvallisten keinojen, erityisesti montaasitekniikan, avulla.

Berlin Alexanderplatz -romaanin kirjallinen montaasi muodostuu muun muassa tuntemattomien ihmisten irrallisista anekdooteista, uutisreportaaseista, poliittisista pamfleteista, mainoksista, säätiedotuksista, joukkoliikenteen kuvauksista ja joskus jopa kuvista. Montaasia käyttämällä Döblin kietoo yksilön ja ympäristön yhteen, ja näyttää miten ihmismieli ja -toiminta voi sekä muokkaantua että mennä sekaisin erilaisten ristiriitaisten aistiärsykkeiden vaikutuksesta. Jelavichin mukaan Döblin kyseenalaistaa näin ollen yksittäisen ihmisen persoonallisuuden, yhtenäisyyden ja autonomian modernissa suurkaupunkiympäristössä. (Jelavich 2006, xiii.)

Döblinin romaanissa on nähty yhtäläisyyksiä James Joycen *Ulysses*-romaaniiin (1922), mikä käännettiin saksaksi kaksi vuotta ennen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ilmestymistä. Teoksia onkin verrattu paljon toisiinsa, sillä niitä yhdistää tajunnanvirtatekniikka, mutkikas rakenne ja taidokas kielellinen leikittely, burleski ja parodia, sekä myyttiset ja raamatulliset viittaukset. Eroavaisuuksia on kuitenkin löydetty paljon, varsinkin Joycen sisäisen monologin ja Döblinin montaasin käytössä. (McLean 1973, 97–98.) Sekä Döblin

että Joyce kuvaavat kaupunkia ja sen asukkaita peilaten kaupungin — Berliinin tai Dublinin — elämää ja toimintaa henkilöhahmojen tajuntaan (McLean 1973, 113).

Döblin oli tietoinen hänen ja Joycen väliin vedetyistä yhtäläisyyksistä. Hän kielsi kopioineensa Joycen tyyliä ja olevansa siten tämän ”seuraaja”, mutta myönsi ottaneensa oppinsa samoista lähteistä kuin Joyce. James Joycen *Ulysses*-romaanin lisäksi Döblinin teosta on verrattu paljon myös John Dos Passoksen vuonna 1925 ilmestyneeseen romaaniin *Manhattan Transfer*, mikä sekin käännettiin saksaksi 1927, kaksi vuotta ennen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin julkaisua. (McLean 1973, 100.) *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kerronnan elokuvalliset elementit erottavat kuitenkin romaanin edellä mainituista muista suurkaupunkiromaaneista olennaisella tavalla. Seuraavassa luvussa paneudun elokuvan ja romaanin kytköksiin, sekä käsittelen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvallisia elementtejä ja sitä, miten ne toimivat subjektin murtajina romaanissa.

2. Elokuvan ja romaanin kytköksistä

Tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvallisuuden kautta. Ensimmäisessä alaluvussa kontekstoin varhaisen elokuvan ja modernistisen kirjallisuuden toisiinsa, ja pohdin, miten modernismin ytimessä olevat liikkeen, nopeuden ja teknologian kuvaukset käyttäytyvät *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa. Toisessa alaluvussa käsittelen elokuvallisuutta ja *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvallisia keinoja subjektin murtajina. Kolmannessa alaluvussa syvennyn Döblinin ”Berliner Programm” -manifestissa kehittämän *Kinostil*-teorian vaikutuksiin, sekä kertojan katoamiseen *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa.

2.1. Varhainen elokuva ja modernistinen kirjallisuus

Jotta voin käsitellä Alfred Döblinin *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa esiintyviä elokuvallisia elementtejä, sekä niiden roolia eräänlaisena kirjallisena kuninkaantekijänä¹², jotka nostavat kaupungin ihmisen ohitse romaanin päähenkilöksi, on minun käsiteltävä hetkellisesti myös elokuvaa. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ollessa vain joitakin kymmeniä vuosia elokuvaa nuorempi, ei ole tarpeen käydä koko elokuvahistoriaa lävitse, vaan keskityn varhaiseen elokuvaan, jonka aikakausi ulottui 1800-luvun viimeisiltä vuosilta 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille.

Elokuvan ”keksimisvuotena” pidetään yleisesti vuotta 1895, jolloin ranskalaiset Lumièren veljekset järjestivät Pariisissa ensimmäisen lyhyen, kaupallisen elokuvaesityksen, vaikka vastaavanlaisia esityksiä olikin jo järjestetty aiemmin muun muassa Yhdysvalloissa ja Saksassa, ja elokuva tekniikkana oli jo olemassa ennen tätä. Varhaiset elokuvat olivat korkeintaan minuutin mittaisia

¹² (engl. *Kingmaker*) on Britanniaasta lähtöisin oleva politiikan käsite, jolla viitataan henkilöön, joka pystyy omaa poliittista vaikutusvaltaansa käyttäen nostamaan jonkun toisen henkilön valta-asemaan. Ensimmäisenä kuninkaantekijänä pidetään Warwickin jaarli Richard Nevilleä (1428–1471), joka vaikutti sekä Henrik VI:n että Edward IV:n nimittämiseen Englannin kuninkaaksi ja vallasta syöksemiseen. (*Oxford Dictionary of English* 2015, online-tietosanakirja).

juonettomia kuvauksia arkisista asioista, kuten kävelevistä tai korttia pelaavista ihmisistä. (Nummelin 2009, 9.)

Sara Danius toteaa teoksessaan *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*, että varhainen elokuvataide kokeili erityisesti nopeutta ja liikettä kuvaavien panoraamakuvien luontitapoja. Elokuvantekijät muun muassa kuvasivat paikaltaan liikkuvaa kulkuneuvoa tai asettivat kameroita liikkuviin kulkuneuvoihin, jolloin varsinkin syntyi optinen liikkeen illuusio, kun ympäristö ikään kuin ryntäsi kohti kameraa ja välillisesti katsojaa. (Danius 2002, 127.) Tunnetuimpia esimerkkejä tästä lienee Lumièren veljesten *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* eli *Juna saapuu asemalle*, joka esitettiin ensimmäisen kerran tammikuussa 1896. Viisikymmentä sekuntia kestävä mustavalkoinen mykkäelokuva esittää höyryveturin vetämän junan saapumista ranskalaisen La Ciotat -kaupungin rautatieasemalle. Yhdestä leikkaamattomasta otoksesta koostuva elokuva tunnetaan parhaiten sen ensiesitykseen liittyvästä tarinasta, jonka mukaan yleisö meni paniikkiin luullessaan oikean junan tulevan heitä kohti. Legendan mukaan osa yleisöstä pakeni kauhusta huutaen pois huoneesta. Tarinan todenmukaisuudesta on kiistelty. (Nummelin 2009, 9).

Kertova elokuva, jossa on selkeän juonen lisäksi tunnistettavat päähenkilöt, kehittyi 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Nummelinin mukaan ensimmäisiä ja kuuluisimpia kertovia elokuvia ovat Georges Mélièsin tieteiselokuva *Le Voyage dans la lune* eli *Matka kuuhun* (1902) ja ensimmäisenä lännenelokuvana pidetty Edwin S. Porterin *The Great Train Robbery* eli *Suuri junaryöstö* (1903). (Nummelin 2009, 19–21.) Danius pitää vedenjakajana vuotta 1908. Tämän jälkeen valtaosa elokuvista on Daniuksen mukaan sisältänyt jonkinlaisen juonen. (Danius 2002, 127.) Elokuvien pituus alkoi kasvaa 1910-luvulla, jonka seurauksena yhdessä elokuvanäytännössä alettiin näyttää useiden lyhytelokuvien sijasta vain yksi elokuva (Nummelin 2009, 23–25). Mykkäelokuvat vaihtuivat 1920-luvun loppuun menessä äänielokuviin. Ensimmäisenä äänielokuvana pidetään Alan Croslandin musiikkidraamaa *The Jazz Singer* eli *Jazzlaulaja* vuodelta 1927. (Nummelin 2009, 41–42.)

Teknologia ja modernismi kulkevat käsi kädessä, kuten myös Danius toteaa (Danius 2002, 1). Ei liene siis yllätys, että teknologian kehitys ei vain luonut uutta taidetta uusien alustojen muodossa, vaan myös innoitti perinteisempiä taiteen muotoja. Varhaisen elokuvan kuvasto on selvästi nähtävissä 1900-luvun alkuvuosien kirjallisuudessa, josta löytyy yllättävän paljon ajoneuvojen luomaa vauhtia ja liikettä. Danius antaa kolme esimerkkiä romaaneista tai novelleista, joissa päähenkilönä on nopeus. Belgialaisen Maurice Maeterlinckin novelli *En Automobile* (1904) kertoo ajelusta maaseudulla, Maeterlinckin maanmiehen Eugène Demolderin novellin *L'Espagne en auto* (1906) aiheena on ajomatka Espanjan läpi, ja ranskalaisen Octave Mirbeaun auton rekisterinumeron mukaan nimetyssä romaanissa *La 628—E 8* (1907) ajetaan taasen Ranskan läpi. Daniuksen mukaan kaikki kolme teosta glorifioivat auton hevosvoimia ja nopeutta. Esimerkiksi Maeterlinckin mukaan ihminen on nopeuden ansiosta voittanut ajan ja paikan. Historia jää auton taakse, eikä mikään tule enää olemaan kuten ennen. Suomessa Maeterlinckin, Demolderin ja Mirbeaun kaltaisten kertomusten joukkoon voi laskea Juhani Ahon esikoisromaanin *Rautatie* (1884). *Rautatie*-romaanin liike keskittyy nimen mukaisesti rautateille, höyryvoimalla kulkevan junan liikkeisiin. *Rautatie*-romaanin ohella modernismin nopeuden ja autoilun hegemoniaa Suomessa kuvaa erityisen hyvin Akseli Gallen-Kallelan klassikkójuliste *Bil-Bol* (1907).¹³

Berlin Alexanderplatz -romaani on yllä mainittujen teosten kanssa hyvin samankaltainen siinä mielessä, että nopeus ja ajoneuvojen eteenpäin vievä voima ovat romaanissa alati läsnä, mikä on omiaan luomaan ihmisen häivyttävää suurkaupungin äänekästä kakofoniaa: ”Rum rum huuhtoo höyryjuntta Alexilla Aschingerin edustalla”¹⁴ (BA2, 161), ”Rum rum hurastelee höyryjuntta Alexanderplatzilla”¹⁵ (BA2, 161) ja ”Ruller ruller ajavat ratikat, (— — —), yli puulla päällystetyn Alexanderplatzin.”¹⁶ (BA, 161.)

¹³ Ks. kuvaliite 1.

¹⁴ ”Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme.” (BA; 144)

¹⁵ ”Rumm rumm haut die Dampftramme auf dem Alexanderplatz.” (BA, 144)

¹⁶ ”Ruller ruller fahren die Elektrischen, (— — —), über den holzbelegten Alexanderplatz. (BA, 144)

Berlin Alexanderplatz -romaanin keskeisimmissä roolissa oleva ajoneuvo on auton sijasta raitiovaunu:

Raitiovaunu 68 ajaa reittiä Rosenthaler Platz, Wittenau, Pohjoinen rautatieasema, Keskusparantola, Weddingplatz, Stettinin asema, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straussberger Platz, Frankfurter Alleen asema, Lichtenberg, Herzbergen mielisairaala.¹⁷ (BA2, 48–49)

Raitiovaunupysäkkien luetteleminen luo linjakartan, jonka avulla tarinan liikkeitä on mahdollista seurata kartalta. Kaupunki koostuu joukkoliikenteestä, ja Berliini haluaa myös tehdä sen lukijalle selväksi:

Entä mitä hän sitten tekee? Hän alkaa pikkuhiljaa kävellä kaduilla, hän kuljeskelee Berliinissä sinne sun tänne.

Berliini, 52 astetta 31 pohjoista leveyttä, 13 astettu 25 itäistä pituutta, 20 kaukoliikenneasemaa, 121 esikaupunkiasemaa, 27 kehäradan asemaa, 14 kaupunkiradan asemaa, 7 järjestelyratapihaa, raitiovaunuliikenne, bussiliikenne. (BA2, 436)¹⁸

Yllä olevien esimerkkien kaltaiset joukkoliikennemontaasit ovat ehkä yksinkertaisimpia mutta samalla tehokkaimpia montaaseja koko *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa. Ne häivyttävät ihmisen lähes täydellisesti kerronnasta, nostaen samalla kaupungin esille. Suuri osa romaanin montaaseista, eritoten joukkoliikennemontaaseista, vie kaupungin tarinaa eteenpäin unohtaen Biberkopfin. Ajoittain Biberkopf pääsee kuitenkin montaasin sisälle:

Vaunu teki kaarroksen, puita, taloja tuli väliin. Vilkkaita katuja sukelsi näkyviin, Seestrasse, ihmisiä astui sisään ja ulos. Jokin huusi hänessä kauhuissaan: Varo, varo, nyt se alkaa. Hänen nenänpäänsä jäättyi, posket värisivät, ”Kello kahdentoista Päivälehti”, ”Kuvasanomat”, ”Uusi Kuvalehti”, ”Radiohetki, juuri ilmestynyt”, ”Ovatko he kaikki maksaneet,

¹⁷ ”Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stetiger Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straußberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Irrenanstalt Herzberge.” (BA, 40)

¹⁸ ”Und was er dann tut? Er fängt langsam an, auf die Straße zu gehen, er geht in Berlin herum.

Berlin, 52 Grad nördliche Breite, 13 Grad 25 östliche Länge, 20 Fernbahnhöfe, 121 Vorortbahn, 27 Ringbahn, 14 Stadtbahn, 7 Rangierbahn, Elektrische, Hochbahn, Autobus, es gibt nur a Kaiserstadt es gibt nur a Wien.” (BA, 404)

siirtykää eteenpäin olkaa hyvä.” Poliiseilla on nyt sininen univormu. (BA2, 13–14)¹⁹

Joukkoliikennemontaasit eivät suinkaan rajoitu pysäkkien ja katujen selostamiseen. Romaanista löytyy esimerkiksi myös seuraavanlaisia joukkoliikennemontaaseja:

Invalidenstrasse kaartuu vasemmalle. Se vie kohti Stettinin asemaa, jonne saapuu junia Itämereltä: Tepä olette nokinen — niin, täällä lentää pöly. — Hyvää päivää, näkemiin. — Haluaako herra kantoapua, 50 penniä. Tepä olette virkistynyt siellä. — Ah, tämä rusketus häipyä pian. — Mistä ihmeestä ihmiset saavat rahaa tuommoiseen matkusteluun. — Jossakin pienessä hotellissa tuon synkän kadun varrella kaksi rakastavaista ampui itsensä eilisaamuna. Joku tarjoilija Dresdenistä ja naimisissa oleva nainen, joka tosin kirjautui hotelliin väärällä nimellä.²⁰ (BA2, 49–50)

Raitiovaunupysäkkien luettelemisen sijaan montaasi keskittyy tuntemattomien ihmisten irrallisiin keskustelupätkiin, jotka käydään raitiovaunussa sen matkan aikana. Montaasin ihmiset ovat kasvottomia ja nimettömiä, eikä heihin kiinnitetä huomiota kuin vain häviävän pienen hetken, jonka jälkeen he häviävät lopulta kaupungin hälinään. Sekä:

Elsasser Strassella ovat aidanneet koko ajotien kapeata väylää lukuun ottamatta. Aidan takana puhkuu lokomobiili. Becker-Fiebing, rakennusyhtiö, Berliini W 35. Ryminää, kippivaunuja kadunkulmaan saakka, jossa on Kauppa- ja Yksityispankki, Talletuskassa L., me talletamme arvopaperinne, tallettakaa tänne myös rahanne. Pankin

¹⁹ Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. "Zwölf Uhr Mittagszeitung", "B. Z.", "Die neuste Illustrierte", "Die Funkstunde neu", "Noch jemand zugestiegen?" Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. (BA, 8–9)

²⁰ "Die Invalidestraße wälzt sich linksherum ab. Es geht nach dem Stetiger Bahnhof, wo die Züge von der Ostsee ankommen: Sie sind ja so beruht — ja hien staubst. — Guten Tag, auf Wiedersehn. — Hat der Herr was zu tragen, 50 Pfennig. — Sie haben sich aber gut erholt. — Ach die braune Farbe vergeht bald. — Woher die Leute bloß das viel Geld zu verreisen haben. — In einem kleinen Hotel da in einer finstern Straße hat sich gestern früh ein Liebespaar erschossen, ein Kellner aus Dresden und eine verheiratete Frau, die sich aber anders eingeschrieben haben." (BA, 41)

edessä polvillaan viisi miestä, työmiestä, iskevät pieniä kiviä maahan.
(BA2, 50)²¹

Raitiovaunun kiitäessä eteenpäin reitillään se ohittaa monenlaisia näkymiä. Montaasi huomioi raitiovaunun ulkopuoliset tapahtumat, mutta ei keskity yhteenkään erityisen tarkasti. Montaasi toimiikin juuri tästä syystä subjektia häivyttävänä elementtinä — romaanin montaasit eivät toimi juonta eteenpäin vievänä voimana, vaan itseasiassa häivyttävät aina hetkellisesti kerronnan pois juonesta, jolloin kaupungin elämä nousee hallitsevaan asemaan.

Varhainen elokuva ja modernistinen kirjallisuus pyörivät samojen aihepiirien ympärillä: nopeus, liike ja ajoneuvot. Octave Mirbeauun mukaan modernia aikaa määrittelee kaksi asiaa: ylivoimainen kokemus nopeudesta ja yhtä ylivoimainen määrä visuaalisia ärsykeitä, joiden takia elämä näyttäytyy elokuvana. (Darius 2002, 1261–27.) *Berlin Alexanderplatz* -romaani ei ole tässä suhteessa poikkeus. *Berlin Alexanderplatz* -romaania voi verrata elokuvataiteen puolella esimerkiksi Walter Ruttmannin dokumenttielokuvaan *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*²² (1927). Jelavichin mukaan elokuva on saksalaisen ei-kertovan elokuvamontaasin merkkipaalu, jonka tyyli henkii 1920-luvun Neue Sachlichkeit -suuntauksen aatteita (Jelavich 2006, 81–82). Montaasitekniikka ei kuitenkaan ole Ruttmannin dokumenttielokuvan ja *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ainut yhtymäkohta. Jelavichin mukaan Ruttmann asetti Berliinin tietoisesti dokumenttielokuvansa tähdeksi, mistä elokuva saikin kritiikkiä (Jelavich 2006, 208–209). Sekä *Berlin Alexanderplatz* -romaani että *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* -elokuva pyrkivät häivyttämään ihmisen kertomuksesta, siinä myös onnistuen.

²¹ ”In der Elsasser Straße haben sie den ganzen Fahrweg eingezäunt bis auf eine kleine Rinne. Hinter dem Baumzaun pufft eine Lokomobile. Becker-Fiebig, Bauunternehmer A. G., Berlin W 35. Es rumort, Kippwagen liegen bis zur Ecke, wo die Commerz- und Privatbank ist, Depositenkasse L., Aufbewahrung von Wertpapieren, Einzahlung von Banksparkonten. Fünf Männer knien vor der Bank, Arbeiter, schlagen kleine Steine in die Erde.” (BA, 42)

²² *Berliini - suurkaupungin sinfonia*

2.2. Elokuvaluusuu

Berlin Alexanderplatz -romaania voidaan pitää elokuvaluusia keinoja hyödyntävänä teoksena, mutta en kuitenkaan määrittele teosta yksiselitteisesti 'elokuvaluiseksi romaaniksi'. Laajasti kirjallisuuden ja elokuvan suhdetta tutkineen elokuvateoreetikko Robert Stam mukaan elokuvaluisen romaanin käsitettä on usein käytetty väärin ja rajattu niin epätarkasti, että elokuvaluiseksi romaaneiksi on luettu mitä tahansa seuraavia ominaisuuksia sisältäviä romaaneja: 1) romaanit, joilla on voimakas (elokuvaluainen) vaikutus lukijaan, 2) romaanit, jotka sisältävät fyysistä toimintaa 3) romaanit, jotka käyttävät elokuvatekniikoita muistuttavia menetelmiä ja 4) terävästi kuvitellut²³ (sharply imagined) romaanit. (Stam 2005b, 148.) Stam mainitsemia ominaisuuksia on löydetävissä runsaasti *Berlin Alexanderplatz* -romaanista, mutta ne eivät yksiselitteisesti tee siitä elokuvaluista romaania. Näkemykseni mukaan *Berlin Alexanderplatz* -romaanin on suurkaupunkiromaani, joka hyödyntää elokuvaluiseksi määriteltyjä kerronnan keinoja. Tämä on nähtävissä erityisesti vahvasti romaanin montaasirakenteessa.

Berlin Alexanderplatz -romaanin koostuu kerrontaan ujutetuista elokuvaluisista piirteistä. Elokuvaluisuudella ei ole sanatarkkaa määritelmää, vaan sillä voidaan tarkoittaa monia asioita. Sanalla 'elokuvaluinen' (cinematic, joskus myös filmic)²⁴ vertaillaan kuitenkin pääsääntöisesti elokuvaa ja kirjallisuutta. Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen mukaan elokuvaluisuudella tarkoitetaan yleensä "elokuvakerronnalle tyypillisiä ja mahdollisia keinoja" (Salmi 1993, 223). *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvaluisuutta tutkiessa Salmen määritelmä on kenties olennaisin, sillä kuten edellisessä kappaleessa mainitsin, romaanin hyödyntää elokuvaluiseksi määriteltyjä keinoja. Henry Bacon määrittelee elokuvaluisuuden käsitteen saman suuntaisesti tarkoittamaan elokuvan teknistä termistöä, kuten leikkausta ja kuvakulmaa (Bacon 1994, 20). Tällöin

²³ "Terävästi kuviteltu" on kömpelö käännös, mutta käytän sitä paremman puutteessa.

²⁴ (ransk. *cinématique*, eng. *cinematic*) tarkoittaa sanakirjan mukaan asiaa, joka liittyy elokuvaan tai jolla on elokuville ominaisia ominaisuuksia. *Oxford Dictionary of English* 2015, online-sanakirja.

elokuvaluus kuitenkin viittaa suoraan elokuvaan, eikä Baconin määritelmän mukaan elokuvaluus ole kirjallisuuden tutkimukseen soveltuva termi.

Romaanikerronta ja kerronnan rakenteelliset keinot voivat olla myös elokuvaluus. Neuvostoformalisti Juri Tynjanovin alunperin vuonna 1927 ilmestyneen artikkelin ”Elokuvan perusteista” mukaan elokuvaluus tarkoittaa eritoten tyylikeinoja. Tynjanoville elokuvaluus, *kinogenija*²⁵, tarkoittaa kirjaimellisesti ’elokuvaluusellisuutta’, eli sitä, miten kuvattavan kohteen esittäminen ohjaa tulkintaa aikaansaaden halutun vaikutelman (Tynjanov 2001, 301). Tynjanov mainitsee artikkelissaan myös elokuvaromaanin lajityypin, jolla hän tarkoittaa romaanimaista elokuvaa, joka eroaa kaunokirjallisesta romaanista esimerkiksi audiovisuaalisuudellaan. Hänen mukaansa ”elokuvan tyyli ja rakennelajit muovaavat uudelleen nekin elementit, jotka näyttävät ikään kuin yhteisiltä, yhtä hyvin kaikkiin taiteisiin ja niiden lajeihin sopivilta”. (Tynjanov 2001, 310–311.) Tynjanov tarkoittanee elokuvaromaanilla elokuvan ja romaanin audiovisuaalista hybridiä, mutta ajatusta voinee soveltaa myös kirjallisuuteen. Väitän, että kaunokirjallinen teos voi muokata elokuvakerrontaa hyödyntäen perinteistä kaunokirjallista ilmaisua. Tämä on nähtävissä *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa esimerkiksi inhimillisen subjektin täysin häivyttävissä montaaeissa. Jelavich toteaaakin, että Döblinin ”Berliner Programm” -manifesti oli hyökkäys individualismia vastaan (Jelavich 2006, 13). Koska ihminen on perinteisesti länsimaisen, eritoten individualismia korostavan, romaanin ytimessä, on ihmisen puuttuminen oleellisesti outouttavaa ja siten perinteitä rikkovaa:

Keltaisia hallintorakennuksia, obeliski sodassa kaatuneille. Ja oikealla ja vasemmalla pitkiä lasikattoisia halleja, nämä ovat navettoja, odotushuoneita. Ulkopuolella mustia tauluja: Berliinin Suurteurastamot Oy:n omaisuutta. Ilmoitukset tällä taululla sallitaan vain ao. luvalla, hallitus. (BA2, 132)²⁶

²⁵ *Photogénie* (ransk. valokuvauksellinen) + *kino* (ven. elokuva) Tynjanov 2001, 318.

²⁶ ”Gelbe Verwaltungsgebäude, ein Obelisk für Gefallene aus dem Krieg. Und rechts und links langgestreckte Hallen mit gläsernen Dächern, das sind die Ställe, die Warteräume. Draußen schwarze Tafeln: Eigentum des Interessenverbands der Großschlächtereien von Berlin e.V. Nur mit Genehmigung sind Bekanntmachungen an dieser Tafel gestattet, der Vorstand. (BA, 118)

Yllä oleva katkelma on hyvä esimerkki montaasista, joka häivyttää ihmisen kerronnasta. Ihminen on poistunut kerronnan taka-alalle. Ihmisestä on jäljellä vain vihjeitä tämän aikaansaannoksista, eli rakennuksista ja ohjeistuksista ilmoitustaululla. Ihminen ei ole näkemässä kerronnan kuvaamaa maisemaa. Kaupunki antaa vain paranteesin omaisia huomautuksia ympäristöstään.

Toisessa ääripäässä Monika Fludernik painottaa kerronnan ja ihmishahmon tärkeyttä. Fludernikin kognitiivisen teorian mukaan tarinan keskuksessa subjektina on oltava ihmispäähenkilö tai vähintäänkin antropomorfinen olio, kuten sadun puhuva jänis, jotta kertomuksesta tulee kertomus. (Fludernik 2009, 6.) Kirjallisuudessa subjekti voi olla esimerkiksi tekstin ääni eli kertoja tai kerrottu subjekti eli fiktiivinen hahmo (Lyytikäinen 1995, 7). *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa selviä subjekteja ovat siis ihmispäähenkilö Franz Biberkopf ja kertoja, joka on joitakin poikkeuksia lukuunottamatta hyvinkin aktiivisessa roolissa läpi romaanin. Näiden lisäksi romaanissa käytetyt elokuvalliset keinot nostavat luentani mukaan kaupungin eli Berliinin ihmispäähenkilöä ja kertojaa tärkeämmäksi henkilöhahmoksi.

Berliini on Fludernikin painotuksen mukaisesti epätyypillinen päähenkilöhahmo, sillä kaupunki ei ole erityisen antropomorfinen hahmo. Berliini on kuitenkin romaanissa nopeasti sykkivä, varomattomat ihmiset kitaansa ahmaiseva orgaaninen entiteetti:

Vaunut rellestivät ja kilistelivät kellojaan, talojen julkisivut työntyivät toinen toisensa jälkeen ohitse lakkaamatta, ja talojen päällä oli kattoja, ne leijuivat talojen yllä, hänen silmänsä harhailivat ylös: kunpa nuo katot eivät vain lähtisi luisumaan, mutta talot pysyivät suorina. Minne mä piruparka voin mennä, hän laahusti seinän viertä, siitä ei tahtonut tulla loppua. (BA2, 15)²⁷

Fludernikin kognitiivisen teorian mukaan ihmisillä on tarve ”luonnollistaa” ja ”kerronnallistaa” kertomusten outoja ja selittämättömiä elementtejä, kuten nähdä kaupunki ihmismäisenä olentona (Fludernik 1996, 22–23).

²⁷ ”Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade. Wo soll ick armer Deibel hin, er latschte and der Häuserwand lang, es nahm kein Ende damit.” (BA, 10)

Franz Biberkopf saa kokea Berliinin vaarat hyvin nopeasti vapauduttuaan vankilasta ja palattuaan kaupungin pyörteisiin. Ympärillä pyörivistä ihmismassoista, kaupungin äänistä ja ohitse vilistävästä ajoneuvoista hämmentynyt Biberkopf saa kadulla paniikkikohtauksen. Kuten kertoja on hetkeä aikaisemmin julistanut: ”Rangaistus alkaa.” (BA2, 13)²⁸ Romaani on hyvin immerstiivinen, sillä elokuvallisten keinojen ansiosta romaanin tapahtumat vyöryvät eteenpäin pysähtymättä ja lukija voi tuntea kaupungin kuohun ympärillään. Romaanin immerstiivisyyden ansiosta lukija voi uppoutua kaikilla aisteillaan romaaniin kuvitteelliseen maailmaan, joka on Berliinissä vierailleelle lukijalle itseasiassa hyvin todellinen maailma.

Seymour Chatman esittää teoksessaan *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, että yhteys elokuvallisen ja kaunokirjallisen kerronnan välillä on olennainen, mutta kuitenkin erotettavissa. Kuvaillessaan elokuvan kerrontaa Chatman käyttää käsitettä elokuvallinen kerronta (cinematic narrative), jota hän sitten vertaa proosassa esiintyvään kaunokirjalliseen kerrontaan (verbal narrative). (Chatman 1980, 105.) Chatmanin elokuvallinen kerronta ja siten myös sana ’elokuvallinen’ on siis elokuvaan ja vielä tarkemmin elokuva-formaattiin liittyvä termi. Itse olen taipuvaisempi määrittelemään sanan laajemmin. En viittaa sillä vain elokuvaan ja niiden kerrontaan. Näkemykseni mukaan ’elokuvallisuus’ pitää sisällään elokuvan vakiinnuttamia kerronnallisia tekniikoita ja elementtejä, kuten esimerkiksi montaasin, jotka tuovat tekstiin elokuvalle tyypillisen visuaalisen tunnun.

Berlin Alexanderplatz -romaanissa tärkeimmäksi elokuvalliseksi elementiksi nousee juurikin montaasi, jota käyttämällä romaanin kerronta poikkeaa olennaisella tavalla lineaarista henkilönarratiivia rakentavasta kerronnasta. Muita tyypillisiä elokuvakerronnan elementtejä kirjallisuudessa ovat kohtaukset, kuvakoot, leikkaus, takaumat ja ennakoinnit, joita käytetään montaasin lisäksi romaanissa runsaasti. Syvennyn luvussa 3. tarkemmin niin montaasiin, kuin muihinkin *Berlin Alexanderplatz* -romaanista löydettäviin elokuvallisiin keinoihin. Esimerkiksi takaumia esiintyy muutamia, ensimmäinen heti romaanin ensimmäisillä sivuilla:

²⁸ ”Die Strafe beginnt.” (BA, 8)

Hän seisoj Tegelin vankilan portin edessä ja oli vapaa. Eilen hän oli vielä takana pellolla haravoinut perunoita muiden kanssa, vankipuvussa, nyt hän käveli keltaisessa kesätakissa, he haravoivat siellä takana. Hän oli vapaa. (BA2, 13)²⁹

Esimerkin takauma ei ole Liisa Steinbyn mukaan objektiivista menneiden asioiden selostusta, sillä se seuraa henkilön ajatuksenjuoksua (Steinby 2013, 115). Tämän kaltaisia pieniä takaumia on useita *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa, mikä johtuu näkemykseni mukaan Berliinin nopeasta sykkeestä, mikä saa myös Biberkopfin ajatukset harhailemaan ajoittain menneessä.

Seymour Chatman kritisoi takauman ja ennakkoinnin termien käyttämistä kirjallisuuden yhteydessä, sillä ne ovat hänen mukaansa mediaspesifejä elokuvatermejä. Chatmanin mukaan kirjallisuudesta puhuttaessa tulisi käyttää Gérard Genetten käsitteitä analepsis ja prolepsis. (Chatman 1980, 63–64.) Chatmanista poiketen Steinby käyttää takauman ja ennakkoinnin käsitteitä kirjallisuuden yhteydessä (Steinby 2013, 114–115). Robert Stam vetää suhteellisen suoria yhtäläisyyksiä analepsiksen ja takauman, sekä prolepsiksen ja ennakkoinnin välille (Stam 2005, 32). Itse olen taipuvainen käyttämään takauman ja ennakkoinnin termejä ainakin joissain tapauksissa.

Elokuvan ja kirjallisuuden keskinäisiä suhteita on tutkittu elokuvan alkuajoista, 1890-luvun loppupuolelta lähtien. Elokuvallisuutta voikin pitää yleisesti ottaen verrattain modernismin piirteenä. On kuitenkin huomion arvoista, että tiettyjä elokuvallisina pidettyjä piirteitä on esiintynyt kirjallisuudessa jo ennen elokuvan syntyä, eivätkä ne kaikki siten suinkaan kumpua suoraan elokuvasta. Tämän voikin olettaa olevan yksi syy siihen, miksi termi ”elokuvallinen” on niin hankalasti ja laajasti määriteltävissä. Stam huomauttaa teoksessaan *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, että jo Miguel de Cervantesin *Don Quijote* -romaanista (1605 ja 1615) on löydettävissä myöhemmin elokuvallisiksi piirteiksi luettavia ominaisuuksia (Stam 2005, 147). Stam toteaa lisäksi Gustave Flaubert’n *Madame Bovary* -romaanin olevan toinen erinomainen esimerkki proto-elokuvalliseksi (proto-cinematic) nimittämästään romaanista. Stamin mukaan ensimmäisenä nämä elokuvalliset

²⁹ ”Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei.” (BA, 8)

piirteet huomioi montaasin isänä tunnettu Sergei Eisenstein, joka näki *Madame Bovary* -romaanissa elokuvallisen montaasin edeltäjiä. (Stam 2005, 147.) Eisenstein esitteli myös vuonna 1914 artikkelissaan ”Dickens, Griffith ja me”, kuinka ennen elokuvan syntyä elänyt Charles Dickens hyödynsi eri kuvakokoja romaaneissaan. Eisensteinin mukaan yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja D. W. Griffith³⁰ toi Dickensin kirjalliset kuvakoon ja leikkauksen tekniikat valkokankaalle. Eisensteinin näkemyksen mukaan Dickensin tapa kuvailla henkilöihahmoja ja ympäröivää tapahtumapaikkaa romaaneissaan muokkasi varhaisen elokuvan hahmonluontia. (Eisenstein 1978, 318.) Tämän tulkinnan mukaan eräät olennaisimmista elokuvatekniikoista, kuten myös montaasi, olisivatkin esiintyneet alun perin kirjallisuudessa ja vaikuttaneet sieltä elokuvateorian kehitykseen. Eisenstein esitteleeekin esseessä useita katkelmia Dickensin teoksista, joissa on nähtävissä montaasia.

Elokuvallisuudella voidaan tarkoittaa myös kaunokirjallisen teoksen tiettyjä elokuvakäsikirjoitusmaisia piirteitä, joiden ansioista siitä olisi helppo tehdä hyvä elokuva-adaptaatio. En viittaa tutkielmassani *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvallisuuteen edellä olevan määritelmän mukaisesti, sillä en pidä teosta erityisesti elokuvakäsikirjoituksen kaltaisena. Toki romaanista on löydettävissä äärimmäisen yksityiskohtaisia, paranteesimaisia katkelmia, joita voisi pitää eräänlaisina elokuvakäsikirjoituksen aihioina, kuten on nähtävissä erään kerrostalon demografiaa kuvaavassa montaasissa:

(— — —)

Kolmas kerros: isännöitsijä ja kaksi lihavaa avioparia, veli vaimoineen, sisar miehineen, heillä on vielä sairastyttykin.

Neljännessä kerroksessa 64-vuotias mies, kaljupäinen huonekalunkiillottaja. Hänen tyttärensä on eronnut rouva, huolehtii hänen kotitaloudestaan. (— — —)

Viereisessä asunnossa sorvari, kolmissakymmenissä, hänellä on pieni poika, kamari ja keittiö, hänenkin vaimonsa on kuollut, keuhkotautiin, mieskin yskii, poika on päivähoidossa, illalla mies käy hakemassa hänet. (— — —)

Sitten tarjoilija erään naisen kanssa, keittiö ja kamari, siististi sisustettu, kaasuväläinen kristallikruunu. (— — —)

Ylimmässä kerroksessa suolikauppias, siellä haisee tietysti pahalle ja siellä on paljolti lasten mekastusta ja alkoholia. Viereisessä

³⁰ Eisensteinin mukaan D. W. Griffith oli yksi ensimmäisiä elokuvaohjaajia, jotka ohjasivat kerronnallisia elokuvia (Eisenstein 1978, 318).

asunnossa viimein leipurinsäili vaimoineen, joka on alistajana eräässä kirjapainossa ja potee munasarjantulehdusta. (BA2, 122–123)³¹

Berlin Alexanderplatz -romaanin kerronta ei näkemykseni mukaan ole, yllä olevan kerrostalomontaasin kaltaisista sekvensseistä huolimatta, elokuvakäsikirjoituksen kaltainen juuri montaasien ja niiden runsauden takia. Romaanin montaasit liittyvät harvoin millään tavalla toisiinsa, eikä niiden ulkopuolinen kerronta itsessään riitä luomaan *Berlin Alexanderplatz* -romaanista elokuvakäsikirjoituksen kaltaista romaania. On kuitenkin huomioitava, että teoksesta on tehty kolme elokuva-adaptaatiota ja yksi radiokuunnelma. Käsittelen romaanin adaptaatioita laajemmin luvussa 4.

2.3. *Kinostil* ja kertoja

Döblin ei nähnyt elokuvaa erityisen varteenotettavana taiteenmuotona. Varhaista mykkäelokuvaa tutkinut Miriam Hansen kertoo, kuinka Döblin kritisoi vuoden 1909 esseessään ”Das Theater der kleinen Leute”³² elokuvaa massaviihiteeksi pinnallisilla hahmoilla. Elokuvateatterit yleisöineen saivat myös osansa kritiikistä. Elokuvateatterien pääosin työväenluokkaisen yleisön joukosta Döblin erotteli Hansenin mukaan muun muassa ”takarivissä suutelevat pariskunnat”, ”pahanhajuiset työmiehet pullistuneilla silmillä” ja ”eteenpäin nojailevat vahvasti meikatut prostituoidut, jotka unohtavat korjailla huivejaan”. (Hansen 1983, 174.) Hansenin luennan mukaan huiviaan korjaamaton eli

³¹ ”(— — —) Zweiter Stock: Der Verwalter und zwei dicke Ehepaare, der Bruder mit seiner Frau, die Schwester mit ihrem Mann, haben noch n krankes Mädchen.

Dritter Stock ein 64 jähriger Mann, Möbelpolier mit Glatze. Seine Tochter ist eine geschiedene Frau, besorgt ihm den Haushalt. (— — —)

Nebenan ein Dreher, um die Dreißig, hat einen kleinen Jungen, Stube und Küche, die Frau ist auch tot, Schwindsucht, er hustet auch, der Junge ist bei Tag im Hort, abends holt ihn der Mann. (— — —)

Dann ein Kellner mit einer Frau, Stube und Küche, proper eingerichtet, Gaskrone mit Glasbehang. (— — —)

Ganz oben ein Darmhändler, wos natürlich schlecht riecht und wo es viel Kindergeschrei und Alkohol gibt. Daneben zuletzt ein Bäckergereselle mit seiner Frau, die Anlegerin ist in einer Druckerei und eine Eierstockentzündung hat.” (BA 178–180)

³² Pienten ihmisten teatteri

rintavakoa näyttävä, muiden katseiden edessä nojaileva prostituoitu on Döblinin epiteetti elokuvalla yleisesti (Hansen 1983, 174).

Jokseenkin negatiivisesta suhtautumisesta huolimatta Döblin koki, että kirjallisuuden piti oppia jotain elokuvasta. 1913 Döblin ehdottikin ”An Romanautoren und ihre Kritiker – Berliner Programm” -manifestissaan eiltulkitsevaa ja ”ulkoista” elokuvallista narratiivista tyyliä kirjallisuuteen, termillä *Kinostil*, elokuvatyyli, myös elokuvallinen kirjoitus (Döblin 2013). Jelavich luonnehtii, että *Kinostil*-teorian ytimessä oli kirjailijan hegemonian murtaminen ja subjektiivisten vaikutelmien korvaaminen objektien kliinisen tarkoituksella kuvauksilla (Jelavich 2006, 14). Dollenmayerin mukaan *Kinostil*-teorian tarkoituksena oli poistaa *minä* ja vapauttaa realismi sielusta (Dollenmayer 1988, 21). Jasper Aalbers, Karin Bijsterveld, Andreas Fickers, Annelies Jacobs ja selittävät artikkelissaan ”Sounds Familiar : Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of *Berlin Alexanderplatz*” Döblinin *Kinostilin* erinomaisesti. Heidän mukaansa *Kinostil* määritellään narratiiviseksi strategiaksi, jonka tarkoitus on rikkoa kronologisesti tai väliaikaisesti jäsennellyllä juonella ja homodiegeettisellä eli osallistuvalla kertojalla varustettu ”klassinen”, lineaarisesti rakennettu romaani. Tämän lisäksi *Kinostil* oli tarkoitettu vetoomukseksi romaanin uudelleen perustamiseksi, jotta romaanista tulisi jälleen yhteiskunnallisesti merkityksellinen taiteellisen ilmaisun väline. *Kinostil*-teorian mukaisten romaanien tarkoituksena oli lisäksi päästä pois 1800-luvun psykologisten romaanien henkilöhahmojen kausaalista identiteettirakenteesta. (Aalbers, Bijsterveld, Fickers & Jacobs 2013, 84.) Näkemykseni mukaan *Kinostil*-teorian tarkoituksena oli nostaa esille eritoten Jelavichin peräänkuuluttama ”objektien kuvaus kliinisellä tarkkuudella”, mikä on nähtävissä *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kerronnassa.

Aalberin, Bijsterveldin, Fickersin ja Jacobsin mukaan Döblin käytti elokuvaa aikansa suosituimpana modernin estetiikan symbolina, joka edusti ”liikettä, dynamiikkaa, kiihtyvyyttä, sirpaloitumista, virtausta, kollektivistista tuotantoa, kaupunkia, mekaanista lisääntymistä ja kapitalistista teollisuutta” (Aalbers et al 2013, 84). Näitä kuvastoja luotiin esimerkiksi kirjallisen montaasin avulla, jolle löytyy myös elokuvallinen vastine. Nimestä huolimatta *Kinostil*-teorialla ei todellisuudessa ollut paljonkaan tekemistä elokuvan kanssa. Roland Dollinger,

Wulff Koepke ja Heidi Thoman Tewerson huomauttavatkin toimittamassaan teoksessa *A Companion to the Works of Alfred Döblin* (2004), ettei kerrontatekniikoiden konkretisointi *Kinostil*-teoriaksi heijasta elokuvan median syvempää ymmärtämistä. Heidän mukaansa Döblin oli avoin teknologisille kehityksille, mutta vähemmän kiinnostunut elokuvan esteettisistä mahdollisuuksista — Döblinille elokuva oli yksi populaarikulttuurin ilmentymä muiden joukossa. (Dollinger et al 2004, 12.) Yhdyn Dollingerin, Koepken ja Thoman Tewersonin ensimmäiseen väitteeseen, sillä näkemykseni mukaan *Kinostil*-teorian nimi on verrattain harhaanjohtava. ”Berliner Programm”-manifestissaan Döblin luonnehtii teoriaa myös ilmaisulla *den steinernen Stil*, kivinen tyyli (Döblin 2013). Jälkimmäinen luonnehdinta kuvaa näkemykseni mukaan *Kinostil*-teorian periaatetta paremmin, sillä se selittää halun ”objektien kliinisen tarkkoihin kuvauksiin” elokuvatyylillä tarkemmin.

Esteettisesti *Kinostil* on paljon lähempänä nickelodeon-elokuvaa³³, kuin varsinaista elokuvaa. Nickelodeon-elokuvat olivat lyhyitä, vain muutamia minuutteja kestäviä tuokiokuvia, joiden aikana ei ollut mahdollista esittää monimutkaista tarinaa ja ne leikittelivät muun muassa lähikuvien ja hidastusten kanssa, kuten varhainen elokuva teki vuosisadan vaihteessa. Jelavichin mukaan onkin selvää, että *Kinostil*-teoria perustuu vahvasti nickelodeon-elokuviin, jotka olivat 1913 ”Berliner Programm”-manifestin kirjoitusaikoihin alkaneet jo kadota katukuvasta. Kerronnalliset, usein romaaneihin perustuvat pitemmät elokuvat olivat alkaneet yleistyä ja lopulta söivät nickelodeonit tieltään. (Jelavich 2006, 14.) Tämä on nähtävissä konkreettisesti *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa, jossa on lukuisia viittauksia elokuvaan, elokuvateattereihin ja elokuvissa käyntiin:

Satoi. Müntzstrassen vasemmalla puolella välkkyi kilpiä, joiden takana oli elokuvateattereita. (— — —) Alareunassa luki: Orpolapsen kohtalo 6 näytöksessä. Joopa joo, tota mä menen katsomaan. Posetiivi rämisi. 60

³³ (eng. *nickel* + kreik. *odeion*) Nickelodeon-teatterit olivat ensimmäisiä näyttelytiloja heijastettuja elokuvia varten Yhdysvalloissa. Sisäänpääsy maksoi viisi penniä, a nickle. Nickelodeonit levisivät Yhdysvalloista Eurooppaan, ja niiden huippuvuodet olivat vuosina 1905–1915. *Oxford Dictionary of English* 2015, online-sanakirja.

penniiä. (— — —) Posetiivi rämisee herkeämättä. Sitten sali pimenee ja filmi alkaa pyöriä. (BA, 28–29)³⁴

Nickelodeon-elokuvien kuvauksia romaanista ei löydy.

Nickelodeon-elokuvat seurasivat Jelavichin mukaan yleensä kaavaa³⁵, johon kuului muun muassa komedianumeroita ja ajankohtaisasioita. Nickelodeon-elokuvat muodostivat kaoottisen sekasotkun faktaa ja fiktiota, tiedettä ja hölynpölyä, tragediaa ja komediaa. Mikä tuokiokuville oli yhteistä, oli visuaalisuus ja keskittyminen objektiin. Ne eivät jääneet selittämään tarinan taustoja tai henkilöiden motiiveja toisin kuin esimerkiksi kirjallisuudessa on tapana. *Kinostil* pyrki samankaltaiseen kerrontaan, jonka ihanteena oli tapahtumien nopea eteneminen ja minimaalinen kuvailu. *Kinostil*-teorian mukaan romaanissa ei ollut sijaa kerronnan joutilaisuuteen. (Jelavich 2006, 14.) Nickelodeon-elokuvat ovat hyvin samankaltaisia kuin monet montaasiosuudet ja muut elokuvalliset elementit *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa.

Ehkä parhaiten *Kinostil* ilmenee romaanin toisen kirjan ensimmäisessä luvussa ”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin”³⁶ seuraavanlaisesti:

Talvikuukausien aikana etuovea ei saa avata vaunuun nousemista eikä siitä poistumista varten, 39 istumapaikkaa, 5918, poistumisesta on ilmoitettava ajoissa, keskustelu kuljettajan kanssa on kielletty, liikkuvaan vaunuun nouseminen ja siitä poistuminen on hengenvaarallista.

Keskellä Rosenthaler Platzia kahta keltaista pakettia kantava mies loikkaa 41:stä, tyhjä vuokra-auto ohittaa hänet nipin napin, poliisi katsoo hänen jälkeensä, muuan raitiovaunutarkastaja ilmaantuu paikalle, poliisi ja tarkastaja kättelevät: Olipa sillä säkä pakettiensa kanssa.

Erilaisia hedelmäpaloviinoja tukkuhintaan, tri Bergell, asianajaja ja notaari, ylellisyystuotteita, intialainen norsunnuorennuslääke, Fromin

³⁴ ”Es regnete. Links in der Münzstraße blinkten Schilder, die Kinos war da. (— — —) Darunter stand: Elternlos, Schicksal eines Waisenkindes in 6 Akten. Jawoll, das seh ich mir an. Das Orchestrion paukte. Eintritt 60 Pfennig. (— — —) Das Orchestrion macht ununterbrochen Krach. Dann wird es finster und der Film läuft.” (BA, 23–24)

³⁵ 1. musiikkinumero, 2. ajankohtaisasioita, 3. jotain humoristista, 4. draamaa, 5. jotain koomista, 6. luontokuvia, 7. jotain koomista, 8. vetonaula, 9. jotain tieteellistä ja lopuksi 10. riehakasta komediaa.

³⁶ ”Franz Biberkopf betritt Berlin.”

kirja yhdyntästä, paras kumisieni, mihin tarvitaan niin paljon kumisieni.
(BA2, 49)³⁷

Montaasin keskellä ”kamera” pysähtyy hetkeksi ja tallentaa pienen kohtauksen ennen kuin jatkaa taas matkaansa. Pienen hetken ajan tarina keskittyy keltaisia paketteja kantavaan mieheen, tarkasti ja objektiivisesti. Kertoja kuitenkin pidättäytyy kertomasta miehestä mitään muuta, kuin sen mikä on silmiemme edessä.

Berlin Alexanderplatz -romaanin kertojalla on huomattava rooli. Kertoja ottaa osaa tarinaan melko paljon esimerkiksi kommentoimalla suoraan lukijalle joitakin huomioitaan — lähinnä Franz Biberkopfista. Tarinan muut henkilöt jäävät pienemmälle huomiolle. Kertoja myös puhuttelee ajoittain Biberkopfia:

Portinvartija asteli pari kertaa hänen ohitse, osoitti hänelle raitiovaunua, hän ei lähtenyt. Kauhea hetki oli tullut (kauhea, Fransu, miksi kauhea?), nuo neljä vuotta olivat ohi. (BA2, 13)³⁸

Ja yrittää saada Biberkopfin reagoimaan:

Franz, miksi sinä huokailet, Fransu, miksi täytyy Evan vähän väliä pistäytyä kysymässä sinulta, mitä sinä ajattelet, eikä saa vastausta ja saa aina lähteä ilman vastausta, miksi sinä olet ahdistunut, ja kyyristyt, kyyryyn kyyryyn, pieni soppi, pieni verho, ja sinä astut vain pieniä, piskuisia askelia? Sinä et näe mitään, sinä et kuule mitään, mutta sinä aavistat sen, sinä et uskalla suunnata siihen silmiäsi, sinä pälyilet sivulla, mutta et sinä pakoontakaan lähde, siihen sinä olet liian päättäväinen, olet purrut hampaasi yhteen. Et ole peluri, mutta sinä et tiedä mitä voi

³⁷ ”Während der Wintermonate darf die Vordertür nicht zum Ein- und Aussteigen geöffnet werden, 39 Sitzplätze, 5918, wer aussteigen will, melde sich rechtzeitig, die Unterhaltung mit den Fahrgästen ist dem Wagenführer verboten, Auf- und Absteigen während der Fahrt ist mit Lebensgefahr verbunden.

Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, der Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.

Diverse Fruchtbranntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten Fromme Akt, der beste Gummischwamm, wozu braucht man die vielen Gummischwämme.” (BA, 41)

³⁸ ”Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?), die vier Jahre waren um.” (BA, 8)

tapahtua ja voitko ottaa sen niskoillesi, ovatko hartiasi tarpeeksi vahvat kantamaan sitä. (BA2, 368 369)³⁹

Kertoja puhuttelee ajoittain myös suoraan lukijaa, joko kommentoiden Biberkopfia: ”Miksei hän istahtaisi häpeäpenkille, tämä Franz Biberkopf? Eikö hänen paikkansa ole häpeäpenkillä? Kuka sanoo niin?” (BA2, 303)⁴⁰ tai tarinan etenemistä:

No niin, jatketaanpa tekstiä. Eletään siis syyskuun alkua, ja meidän staili retkumme, joka osa myös matkia eläinten ääniä — mutta sitä me emme saa kuulla — se renttu käyttää nimeä Waldemar Heller ja välkky hän tosiaan onkin, hän on urkkanut selville asioita Kronenstrassella ja Neue Wallenstrassella, tutkinut suuria valmisvaateliikkeitä, joissa on riittävästi tavaraa. (BA2, 308)⁴¹

Berlin Alexanderplatz -romaanin kertojalla on oma agenda. Kertoja on suuressa roolissa nostamassa Biberkopfin romaanin keskeisimmäksi henkilöhahmoksi. Biberkopf ei ole missään tapauksessa luontainen sankari, vaan päähänpotkittu ja elämässään monesti epäonnistunut hahmo. Kertoja tuntuu taistelevan romaanin elokuvallisia keinoja vastaan pyrkien tuomaan Biberkopfin ihmisenäkökulman Berliinin kaupunkinäkökulman ohitse. Vaikka Berliini on näkemykseni mukaan romaanin tärkein päähenkilö, on Biberkopf on kuitenkin romaanin tärkein henkilö (ihminen). Kertoja on avainasemassa Biberkopfin roolissa. Biberkopf ei ole päässyt sankarin asemaan omien taitojensa vuoksi tai esimerkiksi jonkin myyttisen voiman takia. Biberkopfissa ei ensinäkemältä ole

³⁹ ”Franz, warum seufzt du, Franzeken, warum muß Eva immer anschlüpfen und dich fragen, was du denkst, und kriegt keine Antwort und muß immer weg ohne Antwort, warum bist du beklommen, und duckst dich, duck duck, kleiner Winkel, kleiner Vorhang, und du machst nur kleine, winzige Schritte? Du kennst das Leben, du bist nicht gestern auf die Erde gefallen, du hast einen Geruch für die Dinge und du merkst was. Du siehst nichts, du hörst nichts, aber du ahnst es, du wagst nicht, die Augen darauf zu richten, du schielst beiseite, aber du fliehst auch nicht, dazu bist du zu entschlossen, du hast die Zähne zusammengebissen, du bist nicht feige, aber du weißt nicht, was geschehen kann und ob du es auf dich nehmen kannst, deine Schultern stark genug sind, es auf sich zu nehmen.” (BA, 341)

⁴⁰ ”Und warum soll er nicht auf die Bußbank, der Franz Biberkopf? Ist die Bußbank kein Platz, wo er hingehört? Wer sagt das?” (BA, 279)

⁴¹ ”Nu mal weiter im Text. Also es ist Anfang September, und unser eleganter Strolch, der auch Tierstimmenimitator ist – das werden wir aber nicht erleben –, Waldemar Heller nennt sich das Luder und ein Heller ist er wirklich, der hat in der Kronenstraße und in der Neuen Wallstraße ausbaldowert, bei den großen Konfektionen, wo wat zu haben ist.” (BA, 467–468)

kerrassaan mitään ihmeellistä. Kuitenkin heti romaanin toisen luvun alussa kertoja tekee selväksi, että Biberkopf on asemassaan kertojan halusta:

Näin olemme tuoneet miehemme onnellisesti Berliiniin. (— — —) Mutta tämä Franz Biberkopf ei ole kuka tahansa mies. En minä ole kutsunut häntä tänne leikin päiten, vaan kokemaan raskaan, toden ja selkenevän elämänsä. (— — —) Tulette näkemään, että kuinka hän pysyy viikkokausia kunnollisena. Mutta tämä on vain eräänlainen armonaika. (BA2, 43)⁴²

Kertoja on kuin ohjaaja. Biberkopfin merkitys ei ole luontainen, vaan piilee siinä, että kertoja on valinnut hänet, ”kutsunut hänet tänne”. Kertojan avoimuus Biberkopfin osalta ja pidättäytyneisyys monia tarinassa esiintyviä kohtaan on mielenkiintoista. Kertoja on myös yllättävän myötätunnoton ja välillä jopa vihamielinen Biberkopfia kohtaan. Vaikka kertoja on halunnut nostaa Biberkopfin tarinan protagonistiksi, ei kertojaa näytä kiinnostavan Biberkopfin tulevaisuuden vaikeudet, joista kertoja on kuitenkin tietoinen. Kertojaa ei myöskään kiinnosta Biberkopf tai tämän elämä enää sen jälkeen, kun kertoja on saanut tarinansa kerrottua:

Heti oikeudenkäynnin jälkeen Biberkopfille tarjotaan apulaisportinvahdin tointa keskikokoisessa tehtaassa. Hän hyväksyy tarjouksen. Sen jälkeen ei hänen elämästään ole mitään kerrottavaa.

Me olemme päässeet tämän kertomuksen loppuun. Siitä tuli pitkä, mutta sen täytyi laajentua ja yhä vain laajentua, kunnes se saavutti sen lakipisteen, sen käännekohdan, joka valaisee kokonaisuutta. (BA2, 440)⁴³

Kun kertoja, Berliinin tavoin, on saanut puristettua Biberkopfista kaiken irti, jättää hän tämän oman onnensa nojaan. Kertoja on saanut työnsä päätökseen.

Läpi ”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin” -luvun on nähtävissä, kuinka kertoja pidättäytyy *Kinostil*-teoriaa noudattaen eri tapahtumakulkujen ja henkilöiden

⁴² ”Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht. — — — Aber er ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins. — — — Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Aber das ist gewissermaßen nur ein Gnadenfrist.” (BA, 37)

⁴³ ”Dem Biberkopf wird gleich nach dem Prozeß eine Stelle als HilfSPORTIER in einer mittleren Fabrik angeboten. Er nimmt an. Weiter ist hier von seinem Leben nichts zu bringen. Wir sind am Ende dieser Geschichte. Sie ist lang geworden, aber sie mußte sich dehnen und immer mehr dehnen, bis sie jenen Höhepunkt erreichte, den Umschlagspunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt.” (BA, 409)

analysoinnista ja pohdinnasta. Luku jakautuu kolmeen, toisistaan irralliseen, kerronnalliseen osioon. Luvun ensimmäiselle osiolle tunnusomaista on dokumentaarinen tyyli ja kertojan poissaolo, joka näkyy esimerkiksi seuraavanlaisissa joko sanomalehtikirjoituksista tai radiopuheista irrotetuista katkelmista:

Rosenthaler Platz on viihtyisä paikka.

Vaihtelevaa, enimmäkseen poutaista säätä, lämpötila yksi aste nollan alapuolella. Saksaan leviää matalapaineen alue, joka aiheuttaa koko vaikutuspiirissään tähänastisen sään muuttumisen. Ilmanpaineen vähäisistä vaihteluista päätelleen matalapaine leviää hitaasti etelään päin, joten sää pysyy edelleenkin sen vaikutuksen alaisena. Päivälämpötila alentunee tähänastisesta. Odotettavissa: Berliinissä ja sen ympäristössä... (BA2, 48)⁴⁴

Elokuvalliset keinot *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa mahdollistavat ihmissubjektien eli Franz Biberkopfin ja kertojan katoamisen kaupunkisubjektin edessä, jolloin Berliinistä tulee romaanin todellinen päähenkilö, ainakin hetkellisesti. Kertoja ei katoa konkreettisesti tai lopullisesti, mutta kertojan täydellinen poissaolo romaanin tietyissä kappaleissa, kuten ”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin” -luvun ensimmäisessä osiossa, johtaa kertojan katoamiseen. Kertojaa ei kuitenkaan missään vaiheessa romaania häivytetä täydellisesti siten, että kertoja ei taas palaisi takaisin.

Luvun toisessa osiossa tuo kertoja toimii montaasin luojana:

Nuori poika, Max Rüst, josta myöhemmin tulee putkiasentaja ja 7 seuraavan Rüstin isä, on liittynyt osakkaaksi yhtiöön Hallis & Co., Grünau, vesijohto- ja kattotöitä, 52-vuotiaana hän saa voiton Preussin Huippu-arpajaisissa, asettuu oloneuvokseksi ja kuolee 55-vuotiaana, jolloin vireille pantu vahingonkorvausoikeudenkäynti Hallis & Co:n kanssa on vielä kesken. (BA1, 50)⁴⁵

⁴⁴ "Der Rosenthaler Platz unterhält sich.

Wechselndes, mehr freundliches Wetter, ein Grad unter Null. Für Deutschland breitet sich ein Tiefdruckgebiet aus, das in seinem ganzen Bereich dem bisherigen Wetter ein Ende bereitet hat. Die geringen vor sich gehenden Druckveränderungen sprechen für langsame Ausbreitung des Tiefendruckes nach Süden, so daß das Wetter weiter unter seinem Einfluß bleiben wird. Tagsüber dürfte die Temperatur niedriger liegen als bisher. Wetteraussichten für Berlin und weitere Umgebung. (BA, 40)

⁴⁵ "Der Junge, max Rüst, wird später Klempner werden, Vater von 7 weiteren Rüst, wird sich an einer Firma Hallis und Co., Installation, Dacharbeiten bei Grünau, beteiligen, mit 52 Jahren wird er ein Viertel-Los in der Preußischen Klassenlotterie gewinnen, darauf sich zur Ruhe setzen und während eines Abfindungsprozesses mit der Firma Hallis und Co. mit 55 Jahren sterben." (BA, 42)

Kertojan ennustukset esimerkiksi nuoren Max Rüstin elämästä rajoittuvat ulkoisiin, dokumentoitaviin asioihin — työpaikkaan, lasten lukumäärään ja niin edelleen. Max Rüstin elämästä opitaan enemmän kuin monista muista, mutta kertoja ei kuitenkaan missään vaiheessa valota Maxin elämää pintaraapaisua enempää:

Nyt tämä Max Rüst on 14 vuoden ikäinen, saanut juuri päättötodistuksen kansakoulusta, aikoo kotimatalla poiketa puhevammaisten, huonokuuloisten, heikkonäköisten, heikkolahjaisten ja vaikeasti kasvatettavien neuvonta- asemalle, jossa hän on jo käynyt useast änkyttämisensä takia, mutta tämä vika on jo paranemaan päin. (BA2, 51)⁴⁶

Max Rüstin jälkeen kerronta siirtyy luvun kolmanteen osioon, joka koostuu kahdesta pidemmästä kohtauksenomaisesta katkelmasta, joista ensimmäinen on keskustelu vanhan morfiiniaddiktin ja juuri työnsä menettäneen nuoremman miehen välillä, ja toinen on nuoren naisen ja hänen vanhemman rakastajansa välinen keskustelu. Luvun kolmannen osion tunnuspiirteenä on näyttämöohjeisiin rajattu kerronta, jonka takia kertojan rooli on hyvin rajattu. Kertojan ääni rajoittuu dialogien aikana parenteesimaisiin toteamuksiin, jotka tekevät kertojasta enemmän käsikirjoittajan tai ohjaajan:

Pieni kapakka Rosenthaler Plätzen laidassa.

Etualalla pelataan biljardia, taempana nurkassa käryttää kaksi miestä tupakkaa teetä juoden. Toisella on veltot kasvot ja harmaa tukka, hän istuu hihatton sadeviitta yllään. ”No, antaa tulla. Mutta istukaa hiljaa, älkää säikytelkö tuolla lailla.

”Minua ne eivät saa tänään biljardia pelaamaan. Mun käteni vapisee.”

Hän pureskelee kuivaa sämpylää, ei koske teehen.

”Eihän meidän tarvitse. Tässä on mukava istuskella.” (BA2, 51)⁴⁷

⁴⁶ ”Jetzt is dieser Max Rüst 14 Jahre alt, grade aus der Gemeindeschule entlassen, soll auf dem Hinweg die Beratungsstelle für Sprachkranke, Schwerhörige, Sehschwache, Schwachbegabte, Schwererziehbare aufsuchen, wo er schon öfter war, weil er stottert, es hat sich aber schon gebessert.” (BA, 43)

⁴⁷ ”Kleine Kneipe am Rosenthaler Platz.

Vorn spielen sie Billard, hinten einer Ecke qualmen zwei Männer und trinken Tee. Der eine hat ein schlaffes Gesicht und graues Haar, er sitzt in der Pelerine: ”Nun schießen Sie los. Aber sitzen Sie still, zappeln Sie nicht so.”

”Mich kriegen Sie heute nich und Billiard. Ich habe keine sichere Hand.”

Er kaut an einer trockenen Semmel, berührt den Tee nicht.

”Sollen Sie ja gar nicht. Wir sitzen hier ja gut.” (BA, 43)

Kun kertojan ääni kutistuu minimiin, kuten yllä olevissa katkelmissa, kertoja häviää lähes kokonaan. Tilanteessa, jossa normaalisti hyvin äänekäs kertoja ei enää saakaan osallistua tarinan kulkuun muutamia toteamuksia lukuun ottamatta, lähennymme kaupunkia päähenkilönä. Katkelmien tarinat eivät etene loputtomiin ja niiden henkilöt ovat nimettömiä, eikä henkilöihin palata enää romaanin edetessä. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kaupunkisubjekti, Berliini, on hektinen suurkaupunki, jonka rooli romaanin päähenkilönä tulee esille suurkaupungille ominaisella tavalla: alati vaihtuvien taukiokuvien kautta.

Katkelmat keltapakettisesta miehestä, Max Rüstistä, keskustelevista miehistä sekä nuoresta naisesta ja tämän rakastajasta ovat itsessään kuin mahdollisia uusia romaaneja romaanin sisällä. Tämän tyylisiä katkelmia on *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa useita. Ne seuraavat tarkasti nickelodeon-elokuvan perinteitä, ja myös *Kinostil*-teorian säännöksiä siten, että ne ilmaantuvat varoittamatta ja poistuvat yhtä nopeasti palaamatta enää uudelleen ja luomatta niihin syvällisempää katsausta.

Myös *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kertoja yrittää parhaansa mukaan sopeutua *Kinostil*-teorian muottiin, välillä onnistuen siinä erinomaisesti. *Kinostil*-kertoja osallistuu tarinan kulkuun minimaalisesti. Romaanin kertojan toimiessa näin, näemme pilkahduksia Berliinin päähenkilöitymisestä.

Elokuva on vaikuttanut kirjallisuuteen syntymästään lähtien. *Berlin Alexanderplatz* -romaani on erinomainen esimerkki teoksesta, joka hyödyntää elokuvallisia elementtejä. Elokuvallisuus on hankalasti määriteltävissä oleva termi, sillä eri alojen ja tutkimussuuntausten tutkijat käyttävät sitä eri tavoin. Määrittelen tutkielmassani elokuvallisuuden niiksi elokuvan vakiinnuttamiksi kerronnallisiksi tekniikoiksi, jotka tuovat tekstiin visuaalisen tunnun.

Alfred Döblinin *Kinostil*-teoriaa voi jonkin määritelmän mukaan pitää elokuvallisena tai ainakin elokuvasta kumpuavana kerronnan teoriana. Todistin luvussa 2.3. ettei kyseinen määritelmä ole toimiva *Berlin Alexanderplatz* -romaanin yhteydessä, vaikka romaanista on löydettävissä *Kinostil*-teorian elementtejä.

Berlin Alexanderplatz -romaanin kertoja saa paikka paikoin elokuvallisia piirteitä, kun kertojan rooli muuttuu esimerkiksi ohjaajan roolin kaltaiseksi. Kertojan ja elokuvallisuuden suurin yhteys *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa piilee kuitenkin, siinä miten romaanin elokuvalliset elementit, kuten montaasi, onnistuvat häivyttämään kertojan ja kertojan ohella ihmissubjekti Biberkopfin Berliinin tieltä, nostaen lopulta Berliinin päähenkilön rooliin.

Seuraavassa luvussa syvennyn *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa käytetyn montaasitekniikan ja kaupungin suhteeseen ja tutkin, kuinka erilaiset montaasit edesauttavat subjektin murtumista nostaen Berliinin romaanin päähenkilöksi.

3. Montaasit ja kaupunki

Tässä luvussa tarkastelen kaupungin henkiin herättäviä montaaseja *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa. Tutkielmani kannalta on oleellista ymmärtää syvällisesti, mitä montaasi tarkoittaa ja mistä montaasi käsitteenä kumpuaa. Ensimmäisessä alaluvussa keskityn tähän tekemällä selonteon montaasista taiteessa. Toisessa alaluvussa tutkin montaasin merkitystä ja asemaa kaupunkikuvan elävöittäjänä. Todistan esimerkkien avulla, että paikka eli Berliini on romaanissa subjektin asemassa. Kolmannessa alaluvussa kehittelem Berliinin subjektiivisuutta eteenpäin pohtiessani *Berlin Alexanderplatz* -romaanin tarinana kaupungista.

3.1. Montaasi taiteessa

Tutkimus Alfred Döblinin *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ympärillä nojaa vahvasti montaasiin ja romaanissa käytetyn kirjallisen montaasitekniikan käsittelyyn. Myös ne tutkimukset, jotka eivät käsittele teosta montaasin näkökulmasta, vähintään sivuavat sitä. *Berlin Alexanderplatz* -romaanista puhuttaessa montaasi tuntuukin olevan yleisesti tärkeäksi koettu piirre. Mitä tai mikä montaasi sitten on?

Sana ”montaasi” on peräisin ranskankielen verbistä *monter*, ”koota”, ja sitä voi verrata toiseen ranskankielen verbiin *coller*, ”liimata”. Elokuvatekniikan synnyn myötä montaasilla alettiin Ranskassa tarkoittaa elokuvan muokkausvaihetta, leikkausta ja editointia. Neuvostoliitossa ja estetiikassa montaasi sai käsitteellisemmän merkityksen. (Sperling, 2016.) Eisensteinin

Montaasi liitetään yleisemmin elokuvaan, ensimmäisenä neuvostoliittolaiseen elokuvaan ja erityisesti neuvostoliittolaiseen ohjaajaan Sergei Eisensteiniin. Montaasin käsite onkin lainattu elokuvaterminologiasta, missä se tarkoittaa sarjaa otoksia, jotka muodostavat uusia merkityksiä luovan yhtenäisen kokonaisuuden (Sperling 2016). Vaikka Eisensteinia ei voi pitää montaasin

luojana, eikä hän missään nimessä ollut ainut montaasitekniikkaa elokuvissaan hyödyntänyt neuvostoliittolainen ohjaaja,⁴⁸ yhdistetään Eisenstein montaasiin hänen 1920-luvulla kehittämänsä montaasiteorian takia. Eisensteinin montaasiteorian, käytännössä elokuvateorian, mukaan raakamateriaalin erillisiltä yksiköiltä puuttui erityinen merkitys. Merkitys saavutettiin vasta yhdistelemällä monia erillisiä yksiköitä kontrolloidusti toisiinsa.

Eisensteinin kuuluisin elokuva *Panssarilaiva Potemkin* (1925) on Eisensteinin montaasiteorian symboli. Elokuva on kuvitteellinen ja ylistävä kuvaus tapahtumasta, jossa taistelulaiva Knajz Potjomkin-Tavritseskin miehistö nousi kapinaan vuonna 1905. Elokuva sisältää useita kanonisoituja esimerkkejä montaasipohjaisesta editoinnista. (Sperling, 2016.) Tunnetuimpia näistä ovat leijona-patsaan herääminen ja Odessan portaat -kohtaus. Molemmat koostuvat yksittäisistä otoksista, jotka yhdessä luovat selkeän tapahtumaketjun, eli montaasin. Leijona-patsaan herääminen koostuu kolmesta otoksesta, jotka kuvaavat leijona-patsasta eri asennoissa: ensimmäinen patsas nukkuu, toisen patsaan pää on koholla ja kolmas seisoo. Patsas näyttäytyy montaasin ansiosta elävänä. Odessan portaat -kohtauksessa kuvataan verilöylyä Odessan portailla: sotilassaappaita ilmestyy kuvaan, ihmiset juoksevat sinne tänne, erästä äitiä ammutaan ja hänen työntämänsä lastenvaunut alkavat vieriä alas portaita, pientä poikaa ammutaan, hänen äitinsä nousee uhmaamaan sotilaita, panssarilaiva Potemkin vastaa tuleen. Montaasisekvenssit esittävät erityisen hyvin ajan kulkua, ja niitä käytetään useimmiten juuri ajan, tilan ja informaation tiivistämiseksi. Odessan portaat -kohtaus on erinomainen elokuvallinen esimerkki tämän kaltaisesta montaasista.

Eisensteinin montaasiteorian mukaan elokuvan olemus ei piile sen kuvastoissa, vaan suhteissa kuvastojen välillä. (Sperling, 2016.) Tämä on nähtävissä esimerkiksi *Panssarilaiva Potemkinissa*, mutta tunnistan tämän ajatuksen myös siinä kirjallisessa montaasissa, joka omalta osaltaan rakentaa kaupungista *Berlin Alexanderplatz* -romaanin vallitsevaa subjektia, joka näkemykseni

⁴⁸ Eisenstein oli ehdottomasti äänekkäin ja edistyksellisin montaasiteoreetikko neuvostoliittolaisen elokuvan parissa, mutta montaasitekniikkaa on nähtävissä laajalti 1920-luvun neuvostoliittolaisessa elokuvassa. Muita merkittäviä ohjaajia, jotka hyödynsivät montaasitekniikka elokuvissaan olivat muun muassa Lev Kuleshov ja Dziga Vertov. (Sperling, 2016)

mukaan pyrkii häivyttämään ihmisen merkityksen ja ennen kaikkea herättämään kaupungin henkiin. Samalla tavalla kuin *Panssarilaiva Potemkinin* leijonasekvenssissä montaasi herättää kivisen, elottoman leijonapatsaan henkiin, *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kaupunkimontaasit herättävät kivisen, elottoman metropolin henkiin. Döblinin *Kinostil*-teorian (ks. luku 2.3.) tavoitteena on yksilön ja individualismin häivyttäminen romaanitaiteesta, jonka vuoksi hän haluaa herättää Berliinin henkiin, ihmisen sijasta.

Kerstin Barndtin mukaan kirjallinen montaasi provosoi yhteenottoja tyyli- ja tyylien välillä, sisältäen usein ei-narratiivisia katkelmia eri lähteistä, kuten sanomalehtileikkeitä ja iskulauseita. Tämän lisäksi kirjallinen montaasi pyrkii Barndtin näkemyksen mukaan hajottamaan kielen perinteisen syntaksin ja semantiikan. Montaasin kieli suosii täten moniselitteisyyttä, ironiaa ja paradoksia narratiivisen yhtenäisyyden tai kokonaisuuden ylitse. (Barndt, 2016.) *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kielen suurin erityispiirre on berliiniläinen työväenluokan murre, jolla se on osittain kirjoitettu. Murteelle ei ole enää vastinetta nykysaksassa ja se on paikoin hyvin hankalaa. Romaanissa on myös Barndtin luettelemia montaasin kielen piirteitä. Erityisesti romaanin kertojan ironisuus, paikoin jopa ivallisuus ihmispäähenkilö Franz Biberkopfin suuntaan on hyvä esimerkki tällaisesta kielestä:

Hän poistui huomaamatta vaunusta, oli ihmisten joukossa. Entä sitten?
Ei mitään. Ryhdistäydy, nälkiintynyt sika, luut kasaan, saat maistaa
nyrkkiäni. Vilinää, millaista vilinää. Olipa liikettä. (BA2, 14)⁴⁹

Usein romaanin kertoja toistaa Biberkopfin perässä tämän ajatuksia vahvistaen ne: ”Ulos kadulle! Ilmaa! Sataa vieläkin. Mikä mua oikein vaivaa? Mun täytyy vaihtaa kimmaa. Mutta ensin nukkua. Fransu, mikä sua oikein vaivaa?” (BA2, 31.)⁵⁰

⁴⁹ ”Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte.” (BA, 9)

⁵⁰ ”Raus auf die Straße! Luft! Regnet noch immer. Was ist nur los? Ich muß mir ne andre nehmen. Erst mal ausschlafen. Franz, wat ist denn mit dir los?” (BA, 27)

Kirjallista montaasia on löydettävissä *Berlin Alexanderplatz* -romaanin lisäksi useista muistakin modernistisista suurkaupunkiromaaneista. Barndtin mukaan montaasi olikin oleellisessa asemassa modernistisen suurkaupunkiromaanin yrityksessä vangita modernin metropolin monikerroksisuutta. (Barndt, 2016.) Montaasia tai montaasin kaltaisia tekniikoita on löydettävissä esimerkiksi John Don Passoksen New York -romaanista *Manhattan Transfer* (1925), Louis Aragonin Pariisin sijoittuvassa romaanissa *Le Paysan de Paris* (1926) ja James Joycen Dublin-klassikosta *Ulysses* (1922). Yhtäläisyyksiä on vedetty erityisesti *Ulysses*- ja *Berlin Alexanderplatz* -romaanien välille. (McLean 1978, 97.) Erityisen tapauksen montaasitekniikoita hyödyntävien romaanien joukosta muodostaa kuitenkin *Berlin Alexanderplatz* -romaanin, jonka montaasit edesauttavat subjektin murtumista.

Montaasin käsitteen ensimmäisenä *Berlin Alexanderplatz* -romaanin yhdistänyt Benjamin kirjoitti *Berlin Alexanderplatz* -kritiikissään ”An Romanautoren und ihre Krisis” seuraavanlaisesti:

The stylistic principle governing this book is that of montage. Petty-bourgeois printed matter, scandalmongering, stories of accidents, the sensational incidents of 1928, folk songs, and advertisements rain down in this text. The montage explodes the framework of the novel, bursts its limits both stylistically and structurally, and clears the way for new, epic possibilities. (Benjamin 1999, 301)

Benjaminin mukaan *Berlin Alexanderplatz* oli ensimmäinen varteenotettava esimerkki kirjoitetusta montaasista. Benjamin ei Dollenmayerin mukaan ainoastaan tunnistanut tekniikkaa, vaan näki sen tuovan teokselle auktoriteettia ja todellisuuden tuntua. Dollenmayer muistuttaa, miten Benjamin kuitenkin tähdensi kritiikissään, että montaasin myötä kertojan merkitys ei vähene tai katoa. (Dollenmayer 1980, 320.) Oma näkemykseni on kuitenkin toisenlainen. Montaasin herättäessä kaupungin henkiin, väistyy kertoja ja henkilönarratiivi taka-alalle. Tämän myötä ihmissubjekti katoaa. Berliini ei tarvitse Franz Biberkopfia. Toisaalta kertojan ja henkilönarratiivin ollessa äänessä on Berliini kuitenkin aina läsnä. Franz Biberkopf tarvitsee Berliiniä.

3.2. Montaasitekniikka kaupunkikuvauksen välineenä ja kaupungin elävöittäjänä

Berlin Alexanderplatz -romaani rakentuu erillisistä tarinaa luovista katkelmista, jotka etäännyttävät lukijan henkilöhahmoista. *Berlin Alexanderplatz* on suurkaupunkiromaani, joka täyttyy koko metropolin kollektiivisesta hälystä. Montaasitekniikka tuo katujen ihmismassat, ruuhkat ja liikenteen melun lukijan silmien eteen ja nostaa Berliinin äänet, hajut ja maut pintaan. Kerronta on usein vilkasta, paikoin hektistä, ja se poukkoilee paikasta toiseen temmaten lukijan mukaansa. Montaasit vilistävät nopeasti ohitse liittymättä toisiinsa kiinteästi. Kirjallinen montaasi, mitä *Berlin Alexanderplatz* -romaani hyödyntää, muodostuu esimerkiksi kansainvälisistä ja paikallisista uutisreportaaseista: ”Hirvittävä Prahan onnettomuus, 21 kuollutta jo löydetty, 150 henkeä hautautunut” (BA2, 367)⁵¹.

Montaasit voivat rakentua lisäksi muun muassa tuntemattomien ihmisten irrallisista anekdooteista, joukkoliikenteen kuvauksista, mainoksista, poliittisista pamfleteista, tietosanakirjateksteistä, yritysilmoituksista, säätiedotuksista, oikeudenkäyntipöytäkirjoista, juorulehtien skandaalimaisista lööpeistä, pörssiraporteista, lauluista, äänistä ja joskus jopa kuvista. *Berlin Alexanderplatz* -romaanilla on ihmispäähenkilö Franz Biberkopf, mutta romaanin montaasit vievät monesti tarinan muille raiteille jättäen Biberkopfin jälkeensä.

Montaasin käyttö on erityisen mielenkiintoista teoksen toisen kirjan ensimmäisessä luvussa. Franz Biberkopf esiintyy luvussa ainoastaan otsikossa: ”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin” (BA2, 46)⁵². David Dollenmayerin mukaan Berliini näyttäytyy luvussa henkilökohtaisesti, *in propria persona*, äänten ja

⁵¹ ”Das furchtbare Prager Unglück, 21 Tote bereits geborgen, 150 Personen verschüttet. Dieser Trümmerhaufen war noch wenige Minuten vorher ein siebenstöckiger Neubau, jetzt liegen unter ihm noch viele Tote und Schwerverletzte. Der ganze Eisenbetonbau im Gewicht von 800 000 Kilogramm stürzte in die zwei Stockwerke unter der Erde.” (BA, 339–340)

⁵² ”Franz Biberkopf betritt Berlin.” (BA, 38)

visuaalisten kuvastojen montaasissa. (Dollenmayer 1980, 320.) Berliini on luvun ehdoton päähenkilö.

Luku etenee keskipäivästä myöhäiseen iltapäivään ja aina iltaan asti. Keskipäivällä montaasi koostuu kolmesta julkisesta ilmoituksesta: erään talon julkisivun remonttiehtouksesta, metsästyslupan myöntämisestä ja hyvinvointivaltuutetun eläköitymisestä (BA, 39–40). Iltapäivällä kertoja astuu taas aktiiviseen rooliin. Kertoja muun muassa seuraa keskusteluja ja kommentoi julkisen liikenteen reittejä (BA, 40–46). Illalla kertoja seuraa nuoren naisen ja tämän vanhemman rakastajan välistä kohtaamista (BA, 46–47). Kertoja ei kuitenkaan jää viipymään montaaseihin vaan kiirehtii eteenpäin. Luvun lopussa lukijalla on jäänyt mielikuva siitä, että hän on viettänyt päivän Berliinin Rosenthaler Platzilla ja sen lähistöllä, jonne luku sijoittuu. Vaikka luvussa esiintyy joitakin ihmisiä, on päähuomio kuitenkin Berliinin vilskeessä.

Suuri osa *Berlin Alexanderplatz* -romaanin toiminnasta tapahtuu Alexanderplatzilla tai muutaman korttelin säteellä sen välittömässä läheisyydessä. Toiminta ei kuitenkaan rajoitu yksinomaan Alexanderplatzin ympäristöön. Montaasit laajentavat romaanin tapahtumaympäristöä lähes huomaamatta. Alexanderplatzin lisäksi esimerkiksi juuri Rosenthaler Platzin maantieteellinen sijainti itäisessä Berliinissä tuntuu olevan merkityksellinen romaanissa.⁵³

⁵³ Rosenthaler Platz sijaitsee reilun kilometrin ja noin kahdenkymmenen minuutin kävelymatkan päässä Alexanderplatzista luoteeseen. Google Maps -karttapalvelun mukaan Rosenthaler Platzilta Alexanderplatzille matkustaa nykyään metrolla kymmenessä minuutissa. Rosenthaler Platzin ja Alexanderplatzin väliin jää Scheunenviertelin gentrifikoitunut entinen latokortteli, ks. 8. Luentani mukaan Biberkopf asuu jossain päin Scheunenviertelä, vaikkei Biberkopfin tarkkaa osoitetta kerrotakaan romaanissa – toisin kuin esimerkiksi sir Arthur Conan Doyle'n Sherlock Holmes -hahmon tai James Joycen *Ulysses*-romaanin sankarin Leopold Bloomin osoitteet (221b Baker Street ja 7 Eccles Street), jotka ovatkin kenties kirjallisuushistorian kuuluisimpia osoitteita. Biberkopfin asuessa Scheunenviertelissä toimii siis Rosenthaler Platz alueen toisena rajaavana kiintopisteenä Alexanderplatzin lisäksi. Kolmantena kiintopisteenä voidaan pitää Hackescher Marktia (Alexanderplatzilta länteen, Rosenthaler Platzilta etelään), joka Alexanderplatzin ja Rosenthaler Platzin kanssa muodostaa Scheunenviertelin sisälleen sulkevan kolmion. Hackescher Markt ei kuitenkaan esiinny romaanissa niin suuressa roolissa kuin Rosenthaler Platz, saati Alexanderplatz.

Romaanista on löydettävissä useita joukkoliikenteen reittejä selittäviä montaaseja, jotka piirtävät polkua Rosenthaler Platzille. Eritoten raitiovaunulinjojen 68 ja 99 linjakarttaa myötäilevät montaasit ovat tällaisia. Niiden kartoittamaa reittiä on helppo seurata edelleenkin kartasta. Julkisen liikenteen montaasit ovat romaanin yleisimpiä montaaseja.

Raitiovaunu 68 ajaa reittiä Rosenthaler Platz, Wittenau, Pohjoinen rautatieasema, Keskusparantola, Weddingplatz, Stettinin-asema, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straussberger Platz, Frankfurter Alleen asema, Lichtenberg, Herzbergen mielisairaala. (BA2, 48–49)⁵⁴

Ja:

Nuori nainen astuu alas 99:stä, Mariendorf, Lichtenrader Chaussee, Tempelhof, Hallesches Tor, Hedwiginkirkko, Rosenthaler Platz, Badstrasse, Seestrassen ja Togostrassen kulma, lauontain ja sunnuntain välisinä öinä keskeytymätön liikenne reittiä Uferstrasse, Tempelhof, Friedrich-Karl-Strasse, 15 minuutin välein. (BA2, 54)⁵⁵

Yllä olevien sitaattien kaltaiset pitkävetisetkin joukkoliikennemontaasit luovat eräänlaista karttaa Berliinistä, joka ulottuu kymmeniäkin kilometrejä Alexanderplatzin ulkopuolelle. Kartat tekevät siten lukukokemuksesta erilaisen paikalliselle ja ulkopuoliselle lukijalle. Ulkopuolinen lukija saattaa olettaa teoksen nimen perusteella tarinan sijoittuvan koko ajan Alexanderplatzille tai sen välittömään läheisyyteen. Berliiniläiselle lukijalle lukukokemus on kaupunginlaajuinen, ulottuen myös Berliinin ulkopuolelle jo ennen kuin tarina vie Biberkopfin Berliinin ulkopuolelle Bad Freienwaldin metsiin. Toisaalta joukkoliikennemontaasit muistuttavat Fludernikin ”luonnollisessa narratologiassa” kuvailemia ei-kertovia (non-narrative) tekstejä. Fludernikin mukaan ei-kertovat tekstit koostuvat muun muassa teksteistä, joissa ei tapahdu mitään ja joissa ei ole juonta. (Fludernik 1996, 243.) Näkemyseni

⁵⁴ ”Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nodrbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straußberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Irrenanstalt Herzberge.” (BA, 40)

⁵⁵ ”Ein junges Mädchen steigt aus der 99, Mariendorf, Lichtenrader Chaussee, Tempelhof, Hallesches Tor, Hedwigskirche, Rosenthaler Platz, Badstraße, Seestraße Ecke Togostraße, in den Nächten von Sonnabend zu Sonntag ununterbrochener Betrieb zwischen Uferstraße und Tempelhof, Friedrich-Karl-Straße, in Abständen von 15 Minuten.” (BA, 46)

mukaan joukkoliikennemontaaseista voi sanoa, ettei niissä tapahdu mitään. Niiden ainut funktio on kerronnan kartografian luominen.

Alexanderplatz toimii teoksessa eräänlaisena solmukohtana, mihin kaikki toiminta loppujen lopuksi johtaa. Aivan kuten todellinen Alexanderplatz toimii liikenteen ja kaupunkielämän solmukohtana. Harald Jähnerin mukaan juuri kadunnimien, risteysten ja raitiovaunujen luettelointi muodostaa teoksen kartografisen rakenteen. (Jähner 1987, 146). Kertomusta onkin hyvin helppo seurata kartalta, sillä joukkoliikennemontaasit koostuvat maamerkkeistä ja juuri kadunnimistä, jotka toimivat eräänlaisina kiintopisteinä. Robert T. Tally Jr. käsittelee kirjallisen kartografian ajatusta teoksessaan *Spatiality* (2012). Tallyn mukaan kertomuksen kirjallinen kartografia on moniulotteinen: siihen ei kuulu ainoastaan tapahtumaympäristön kartan luominen, jota *Berlin Alexanderplatz* -romaanin joukkoliikennemontaasit kartoittavat, vaan myös juonen kartoittaminen. Tallyn mukaan juoni on myös tilallinen, sillä juoni on suunnitelma eli kartta. (Tally 2012, 49.) Ulrike Zitzlspergerin mukaan kaupungin kirjallinen kartoitus tarkoittaa kaupungin topografian visualisoinnin prosessia (Zitzlsperger 2015, 169). Tallyn ja Zitzlspergerin määritelmät ovat melko lähellä toisiaan, ja *Berlin Alexanderplatz* -romaanin kartografia rakentuu näkemykseni mukaan heidän ajatustensa suuntaisesti.

Ehkä koko romaanin mielenkiintoisin ja kummallisinkin montaasi löytyy heti toisen kirjan ensimmäisen luvun alusta, jossa montaasi häivyttää kertojan totaalisesti kahden sivun ajaksi. Kertojan häivyttäminen onnistuu niinkin yksinkertaisesti kuin käyttämällä kirjallisen esittämisen tilalla kuvia. Montaasin ainoat tekstit ovat kuvien kylkeen lisätyt lyhyet selitykset.

Montaasi koostuu seuraavista kuvista: Berliinin vaakunakarhu; laatikoita ja tynnyreitä, joiden takana savuaa tehdas; mekaaninen kadunlakaisuväline; ensiavun symboli tai Punaisen Ristin lippu, joka tapauksessa tasakylkinen Geneven risti; ojitus ja rakenteita; kreikkalaistyyliin kypärään sonnustautunut miehen profiilikuva; raitiovaunu ja linja-auto; rahalipas ja kirjaimet tai sana ”SPAR”; rakennuksia ja kaasukello; vaakunakilpi, jossa palomiehen kypärä ja

sen kirves; kaksi rahasäkkiä, toisessa numero 100, toisessa 500, kolikoita.⁵⁶
Kuvat selitetään järjestyksessä seuraavasti:

Franz Biberkopf saapuu Berliiniin. Kauppa ja teollisuus,
Puhtaanapitolaitos, Terveystenhoito, Tie- ja vesirakennus, Taide ja
sivistys, Liikenne, Säästökassat ja pankit, Kaasulaitos, Palolaitos,
Rahatoimisto ja verovirasto. (BA2, 464–7)⁵⁷

Montaasi koostuu siis yhdestätoista symbolista, jotka kuvaavat Berliiniä ja sen kunnallisia laitoksia. Döblin-tutkijoilla on ollut erimielisyyksiä siitä, voiko edellä mainitun symbolisekvenssin kuvia ja sanoja laskea montaasiksi. Itse kallistun esimerkiksi Dollenmayerin ja Jähnerin puolelle ja näen symbolisekvenssin montaasina, sillä se koostuu arkipäiväisistä ja toisistaan irrallisista, mutta Berliiniin sidoksissa olevista elementeistä (vrt. katkelmat uutisartikkeleista), jotka luovat kokonaisuuden kaupungista. Symbolisekvenssin kaltaisia kuvakokonaisuuksia, jotka on määritelty montaaseiksi, on myös löydettävissä jo Döbliniä edeltävässä kirjallisuudessa. Eisenstein esittelee esseessään ”Dickens, Griffith, and the Film Today” *Berlin Alexanderplatz* -romaanin symbolisekvenssin edeltäjän, *Phoenix’s Pictorial and Second Story Front Room Companion* -parodialehdessä jo vuonna 1853 ilmestyneen kuvamontaasin.⁵⁸ John Phoenix⁵⁹ loihtii Eisensteinin mukaan kuvan kaikkien montaasin sääntöjen mukaisesti. Montaasin muodostaa neljä muuttumatonta ja toisistaan riippumatonta kuvaa: lähikuva tekohampaista, ylösalaisin oleva junavaunu, tavaraa täynnä oleva vaunu ja nokallaan seisova höyryveturi, sekä kuvia selittävä teksti, ”Fearful accident on the Princeton Rail Road! Terrible loss of life!!” (Eisenstein 1949, 231). Yksinään kuvat ja teksti eivät merkitse mitään, mutta yhdessä ne muodostavat kokonaisuuden. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin symbolisekvenssi toimii samalla periaattella ja on näkemykseni mukaan montaasi.

⁵⁶ Ks. kuvaliitteet 2 ja 3.

⁵⁷ ”Franz Biberkopf betritt Berlin. Handel und Gewerbe, Stadtreinigungs- und Fuhrwesen, Gesundheitswesen, Tiefbau, Kunst und Bildung, Verhkehr, Sparkasse und Stadtbank, Gaswerke, Feuerlöschwesen, Finanz- und Steuerwesen. (BA, 38–39)

⁵⁸ Ks. kuvaliite 4.

⁵⁹ John Phoenix oli luutnantti George Horatio Derbyn salanimi (Eisenstein 1949, 232).

Berlin Alexanderplatz -romaanin ja sen elokuva- ja televisioadaptaatioiden montaaseja tutkivan Mario Sluganin mukaan *Berlin Alexanderplatz* ei ole niin täynnä montaaseja, kuin mitä monet muut ovat esittäneet. Sluganin kritiikin mukaan montaasitekniikka ymmärretään usein sateenvarjoterminä kaikille romaanin vähänkään tyylillisesti kiinnostaville yksityiskohdille, kuten symbolisekvenssille. Todellista montaasia on Sluganin mielestä ainoastaan ready-made -katkelmat, jotka eivät liity millään tavalla henkilönarratiiviin tai kertojaan. Näitä ovat esimerkiksi reportaasit, mainokset ja uutiset, jotka Döblin lainasi ajan lehdistä. Esimerkiksi viidennestä kirjasta löytyvän Paikallisuutisiluvun montaasit sopivat Sluganin kriteereihin:

Huhtikuun 18. päivänä klo 11 noteeraattiin I. G. Farbin osakkeiden vaihtoarvoksi 260:stä 267:ään, Siemensin ja Halsken 297:stä 299:ään; Dessauer Casin 202:sta 203:een, Zelistoff Waldhofin osakkeiden ollessa 295. Deutsches Erdölin osakkeita vaihdettiin jonkin verran kurssiin 134. (BA2, 185)⁶⁰

Sekä:

Heerstrassella tapahtuneen raitiovaunuonnettomuuden syyllisyyskysymystä koskeavia tutkimuksia ei vielä ole saatu päätökseen. Asianosaisten henkilöiden aj. kuljettaja Redlichin kuulusteluja täydennetään edelleen. Teknisten asiantuntijoiden lausunnot eivät vielä ole valmistuneet. Vasta niiden luovuttamisen jälkeen on mahdollista selvittää kysymys siitä, oliko kyseessä kuljettajan syyllistyminen liian myöhäiseen jarrutukseen vai aiheutuiko onnettomuus onnettomien olosuhteiden yhteisvaikutuksesta. (BA2, 185)⁶¹

Sluganin montaasi-kriteereihin mahtuu uutisten lisäksi esimerkiksi romaanin monet tietokirjoista lainatut katkelmat:

⁶⁰ "Man hörte 18. April gegen 11 Uhr I. G. Farbe. 260 einhalb bis 267, Siemens und Halse 297 einhalb bis 299; Dessauer Gas 202 bis 203, Zellstoff Waldhof 295. Für deutsches Erdöl bestand 134 einhalb einiges Interesse." (BA, 167)

⁶¹ "Weiterhin sind die Ermittlungen über die Schuldfrage an der Straßenbahnkatastrophe an der Heerstraße noch nicht abgeschlossen. Die Vernehmungen der beteiligten Personen und des Führers Redlich werden noch nachgeprüft. Die Gutachten der technischen Sachverständigen stehen noch aus. Erst nach ihrem Eingang wird es möglich sein, an die Prüfung der Frage heranzutreten, ob ein Verschulden des Führers durch zu spätes Bremsen vorliegt oder ob das Zusammenwirken unglücklicher Zufälle die Katastrophe veranlaßte." (BA, 167)

Millä tavoin kasvi suojautuu kylmyyttä vastaan? Monet niistä eivät pysty puolustautumaan pientäkään pakkasta vastaan. Toiset taas kykenevät muodostamaan soluissaan kylmyyden torjumiseksi suoja-aineita, jotka ovat uonteeltaan kemiallisia. Tärkein suoja on tärkkelyksen muuttuminen sokeriksi. (BA2, 351)⁶²

Sluganin mukaan montaaseja ovat myös havaitut kokemukselliset yhtäläisyydet romaanin, neuvostoelokuvan ja dadaistisen valokuvamontaasin välillä. (Slugan 2014, viii.) Sabine Kriebelin mukaan valokuvamontaasi sisältää monenlaisia käytäntöjä, jotka perustuvat pääosin valokuvamateriaalin kokoamiseen. Valokuvamontaasia käytettiin Kriebelin mukaan erityisesti propagandataiteen välineenä, etenkin konstruktivismiin, dadaan, surrealismiin ja Bauhaus-liikkeeseen sidoksissa olevien taiteilijoiden toimesta. (Kriebel 2016.) Kyseenalaistan Sluganin väitteen, että symbolisekvenssin kuvat eivät mahdu ready-made -määritelmän alle. Mitä muuta esimerkiksi Berliinin vaakunakarhu on, kuin valmiiksi tehty, toisesta lähteestä (ei kirjailijan mielikuvituksesta) lähtöisin oleva montaasin rakennuspalikka? Myös symbolisekvenssin sanat ovat ”valmiiksi tehtyjä”, sillä ne ovat vakiintuneita virastojen nimiä, joihin kirjailija, saati kertoja, ei ole taaskaan vaikuttanut.

”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin” -luvun ensimmäistä montaasia, eli symbolisekvenssiä seuraavat kirjallisesti esitetyt montaasit täydentävät kuvia ja vievät lukijan yksityiskohtaisesti kuvatulle matkalle Rosenthaler Platzin päivään. Joidenkin symboleiden ja Franz Biberkopfin tarinan välillä on selkeitä yhteyksiä. Yhteydet eivät niinkään liity juonen kulkuun vaan Biberkopfin rinnalla liikkuviin montaaseihin, kuten rakennusojana kuvattu ”Tie- ja vesirakennus” (BA2, 46)⁶³ tai raitiovaunun kuvaama ”Liikenne” (BA2, 47).⁶⁴ Jotkin symbolit eivät toistu

⁶² Wie schützt sich die Pflanze gegen Kälte? Viele Gewächse können selbst einem leichten Frost keinen Widerstand entgegensetzen. Andere sind imstande, in ihren Zellen Schutzmittel gegen die Kälte zu bilden, die chemischer Natur sind. Der wichtigste Schutz ist Umwandlung der in den Zellen enthaltenen Stärke in Zucker. (BA, 324)

⁶³ Tiefbau” (BA, 50)

⁶⁴ Vehrker (BA, 50)

tarinassa ollenkaan kuten ”Kaasulaitos” (BA2, 47)⁶⁵ tai ”Säästökassat ja pankit” (BA2, 47).⁶⁶

Luvussa Berliini on esitetty joukkona erillisiä osia, jotka toimivat täysin riippumatta Franz Biberkopfin elämästä ja toiminnasta (Dollenmayer 1980, 322). Biberkopfin osuus tarinan kehitykseen luvussa on mitätön. Viimeistään tämän luvun jälkeen Berliiniä on mahdotonta pitää vain teoksen tapahtumapaikkana, vaan se täytyy nostaa aktiivisen toimijan rooliin.

Symbolisekvenssin lisäksi *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa on toinen kuvien ympärille rakentunut montaasi. Tämä tietokirjamaista tekstiä sisältävä kuvamontaasi vie lukijan menneisyyteen, siihen hetkeen, kun Biberkopf surmaa entisen morsiamensa Idan:

Franz on tappanut morsiamensa, Idan, sukunimi ei vaikuta asiaa, nuoruuden kukoistuksessa. (— — —)

Ensimmäinen Newtonin [njutnin] laki, joka kuuluu: Jokainen kappale pysyy lepotilassa niin kauan kuin minkään voiman vaikutus ei pakota sitä muuttamaan tilaansa (liittyy Idan kylkiluihin). Newtonin toinen liikelaki: Liikkeen muutos on suoraan verrannollinen vaikuttavaan voimaan ja yhdensuuntainen siihen nähden (vaikuttava voima on Franz, tahi hänen käsivartensa sekä nyrkkinsä sisältöineen). Voiman suuruus ilmaistaan seuraavalla kaavalla:

$$f = e \lim \frac{\overline{\Delta v}}{\Delta t} = cw.$$

Voiman aiheuttaman kiihtyvyyden, siis aikaansaadun levonhäiriön asteen, ilmaisee kaava:

$$\Delta v = \frac{1}{c} f \Delta t$$

Tämän jälkeen on odotettavissa ja tapahtuukin tosiasiasa: Kermavispilän kierukka puristuu kokoon, vispilän puuosa iskeytyy kohteeseen. Tällä taholla, hitauden, vastuksen taholla: 7.–8. kylkiluun murtuminen, vasen taaempi kainalolinja.

⁶⁵ Gasverke (BA, 51)

⁶⁶ Sparkasse (BA, 51)

Tällainen ajanmukainen tarkastelu käy päinsä tykkänään ilman erinyitä. Voimme vaihe vaiheelta seurata, mitä Franz teki ja Ida kärsi. Yhtälössä ei ole mitään tuntematonta. (BA2, 94–96)⁶⁷

Idan kuoleman kuvaus muuttuu takaumassa Newtonin lakien ja laskukaavojen esittelyyn, joiden takaa surmatyön kulku on luettavissa. Kertoja ottaa jälleen osaa tarinaan huomauttamalla lukijalle, että kyseessä on takauma.

Vaikka keskityn tutkielmassani enimmäkseen montaaseihin, jotka elävöittävät kaupunkikuvaa luoden Berliinistä päähenkilöä, täytyy muistaa, että romaanin kaikki montaasit eivät ole tällaisia. Nämä montaasit toimivat kuitenkin omalla tavallaan subjektin murtajina, vaikka ne eivät liittyisi suoraan kaupunkiin. Tästä syystä koen tarpeelliseksi esittää muutaman esimerkin muista kuin kaupunkimontaaseista.

Berlin Alexanderplatz -romaanin montaasit ovat pääsääntöisesti täysin irrallisia henkilönarratiiviin liittymättömiä katkelmia, jotka sopivat Sluganin peräänkuuluttamaan ”valmiiksi tehtyjen” montaasien kategoriaan. Nämä montaasit myös jättävät Franz Biberkopfin tarinalle merkitykselliset henkilöt, Biberkopf mukaan lukien, ulkopuolelleen, nostaen samalla itse kaupungin roolia.

Romaanista on kuitenkin löydettävissä monia muitakin elokuvallisia elementtejä, jotka kulkevat montaasin rinnalla parhaimmillaan etäännyttäen ihmissubjektia romaanin keskiöstä. Monin paikoin nämä elementit kuitenkin

⁶⁷ ”Franz hat seine Braut erschlagen, Ida, der Nachname tut nichts zur Sache, in der Blüte ihrer Jahre. — — —)

Das erste Newtonsche [njutensche] Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verrät im Zustand der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt). Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt: (kaava) Die durch die Kraft bewirkte Beschleunigung, also den Grad der erzeugten Ruhestörung, spricht die Formel aus: (kaava) Danach ist zu erwarten und tritt tatsächlich ein: Die Spirale des Schaumschlägers wird zusammengepreßt, das Holz selbst trifft auf. Auf der andern Seite, Trägheits-, Widerstandsseite: Rippenbruch 7.—8. Rippe, linke hintere Achsellinie. Bei solcher zeitgemäßen Betrachtung kommt man gänzlich ohne Erinnyen aus. Man kann Stück für Stück verfolgen, was Franz tat und Ida erlitt. Es gibt nichts Unbekanntes in der Gleichung.” (BA, 84–86)

kulkevat henkilönarratiivin läheisyydessä ja ympärillä. Joskus ne myös linkittyvät tiettyyn henkilöhahmoon ja tarjoavat hänestä lisätietoa. Merkittävin näistä on Reinholdin hahmoon liittyvä johtoihe.⁶⁸ Johtoihe, vaikkakin oopperasta lähtöisin oleva tekniikka, on tullut suurella yleisölle tutuksi elokuvasta. Johtoihe on myös omiaan luomaan tekstin sisällä auditiivista tunnetta. Näin ollen määrittelen johtoiheen elokuvalliseksi tekniikaksi. Kerronta leikkaa yhtäkkiä Biberkopfista johtoiheeseen ja pian taas takaisin, Biberkopfin tavatessa ensimmäistä kertaa Reinholdin:

Franz tarkkailee Reinholdia herkemättä. On niittomies, nimeltään Kuolema, vallan on antanut hänelle suuri Jumala. Tänään hän viikatettaan terottaa, kohta se paremmin viljaa katkoo ja juurista erottaa, hän kohta jo ryhtyy niittämään, me joudumme siitä kärsimään. ((Outo poika. Franz hymyilee. Reinholdt ei hymyile ollenkaan.))⁶⁹ On niittomies, nimeltään Kuolema, vallan on antanut hänelle suuri Jumala. Hän kohta jo ryhtyy niittämään. Franz ajattelee: Sinua, kundi, me kyllä vähän ravistellaan. (BA2, 180)⁷⁰

Johtoiheen laulu, *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* tai *Der Schnitter Tod*, yleisimmin tunnettu nimellä *Schnitterlied* eli *Viikatemieslaulu* on saksalainen kansanlaulu 1600-luvulta. Laulun alkuperäistä tekijää ei tunneta. Laulu julkaistiin Achim von Arnimin ja Clemens Brentanon keräämässä saksalaista kansanrunoutta koonneessa teoksessa *Des Knaben Wunderhorn*, 1806 (suom. *Pojan ihmetorvi*). Tämä versio löytyy *Berlin Alexanderplatz* -romaanista. *Schnitterlied* on Reinholdin hahmoon yhdistetty johtoihe, joka toistuu useaan otteeseen teoksessa — Reinholdin astuessa näyttämölle.

⁶⁸ Johtoihe on erityisesti oopperaan, sittemmin myös muuhun taiteeseen liittyvä toistuva musiikillinen pääteema, joka viittaa tiettyyn henkilöön tai tilanteeseen. Henkilöhahmon ei välttämättä tarvitse olla mukana kohtauksessa, sillä yleisölle riittää musiikin tuoma assosiaatio hänestä. Johtoiheen kuuluisimpia esimerkkejä löytyy muun muassa Richard Wagnerin oopperoista. Populaarikulttuurin kenties tunnetuimpia johtoiheita on *Star Wars* -elokuvien Darth Vaderin teema ”The Imperial March”. (Tieteen termipankki, 24.11.2019)

⁶⁹ Kaksoissuluissa olevaa pätkää ei syystä tai toisesta johtuen löydy suomennoksesta. Suomennokset ovat jälleen kerran tutkielman tekijän omia, ellei toisin mainita.

⁷⁰ ”Franz beobachtet immer den Reinhold. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Heut wetzt er das Messer, es schneidt schon viel besser, bald wird er drein schneiden, wir müßens erleiden. Ein merkwürdiger Junge. Franz lächelt. Reinhold lächelt gar nicht. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Bald wird er drein schneiden. Franz denkt: Dir werden wir mal ein bißchen schütteln, Mensch.” (BA, 163)

Schnitterlied luo Reinholdin hahmon ympärille uhkakuvaa, joka tarinan edetessä osoittautuu oikeaksi. Romaanin henkilöt suhtautuvat Reinholdiin hyvin eri tavoin romaanin eri vaiheissa. Jotkut kokevat, että Reinholdissa on jotain vikana, jotkut eivät huomaa vaaraa.

Berlin Alexanderplatz -romaanin keskivaiheilla kaidalta tieltä erkaantunut Biberkopf ottaa osaa Pumsin rikollisjengin keikkaan. Biberkopfille ominaiseen tapaan hän ajautuu tilanteeseen enemmän tai vähemmän vahingossa. Biberkopfin tuttuva Emil pyytää, että Biberkopf menisi hänen puolestaan hoitamaan erään keikan Pumsin kanssa. Biberkopf olettaa Pumsin harjoittavan laillista hedelmäkauppaa, joten Biberkopf ei kysele lisätietoja Emililtä, eikä liioin Pumsilta, ennen kuin on jo liian myöhäistä. Pakomatkan aikana samassa autossa istuvat Biberkopf ja Reinholdt päätyvät sanaharkkaan, jonka päätteeksi Reinhold avaa auton oven ja työntää Biberkopfin liikkuvasta autosta tielle. Biberkopfin pahaksi onneksi takaa ajava auto ajaa hänen päältään ja hän menettää oikean kätensä:

Onnettomuuden jälkeen Biberkopfin ystävät yrittävät saada tämän kertomaan, kuinka onnettomuus tapahtui. Biberkopf pysyy kuitenkin hiljaa, eikä paljasta mitään. ”Hän on rakentanut ympärilleen rautaisen laatikon, sen sisässä hän nyt istuu eikä päästä ketään lähelleen.” (BA2, 218)⁷¹ Onnettomuuden jälkeen monet Pumsin ”plutoonan” miehet, Reinhold mukaan lukien, käyvät tiedustelemassa Biberkopfin olinpaikkaa tämän vuokraamännältä, joka kertoo asian eteenpäin Evalle. Lopulta Biberkopf myöntää painostuksen alla olleensa onnettomuusyönä keikalla Pumsin miehien kanssa, mutta ei edellenkään kerro koko tarinaa:

Hiljaa, ei saa sanoa enempää, ja se auto ajoi mun ylitseni, minä olisin voinut kuollakin, ne halusivat tappaa minut. Hän ei nyyhkytä, hän hillitsee itsensä täysin, hammasta purren, jalat suoriksi ojennettuina. Nuo kolme kuulevat sen. Nyt hän on sanonut sen. Se on silkka totuus.

⁷¹ ”Er hat einen eisernen Kasten um sich gebaut, da sitzt er drin und läßt keinen ran. (BA, 198)

Samalla hetkellä nuo kolme tietävät sen. On niittomies, nimeltään Kuolema, on saanut vallan suurelta Jumalalta. (BA2, 221)⁷²

Biberkopfin sairastuoteen äärellä valvovat Eva, Herbert ja Emil arvaavat Biberkopfin puheista, kuka hänet heitti liikkuvasta autosta aiheuttaen hänen vammautumisensa. Biberkopf tai kertoja eivät suoraan ilmaise Reinholdin olevan vastuussa tapahtuneesta, mutta *Schnitterlied*, Reinholdin johtoaihe, paljastaa lukijalla Evan, Herbertin ja Emilin tietävän.

Viimeistään Biberkopfin vammautumisen jälkeen Reinholdin johtoaiheen luoma uhkakuva hahmon ympärillä on todellinen. *Schnitterlied* ei jatkossa tiedä mitään hyvää. Näennäisen seesteisetkin kohtaukset muuttuvat sen johdosta pelottaviksi, ja se saa lukijan odottamaan pahinta:

Mutta metsässä kulkivat Mirri ja Reinhold kaksistaan, pari lintua sirkutti ja piipitti hiljaa. Ylhäällä alkoivat puitten latvat laulaa.

Ensin lauloi yksi puu, sitten toinen puu, sitten ne lauloivat yhdessä, sitten ne lakkasivat taas, sitten ne lauloivat noiden kahden päitten ylitse.

On niittomies, nimeltään Kuolema, on vallan antanut hänelle suuri Jumala. Nyt viikatetaan hän terottaa, kohta se paremmin viljan katkoo ja juurista erottaa.

”Oi kuinka iloinen minä olen, ihan totta, että minä olen taas Freienwaldessa, Reinhold. Muistatte kai vielä toissapäivän, oli ihanaa, eikö ollutkin ihanaa.” (BA2, 335)⁷³

Laulun sanoihin palataan, ensimmäistä kertaa alleviivaten väkivaltaisesti, Reinholdin tappaessa mustasukkaisuuden vallassa Biberkopfin rakastetun Mietzen:

⁷² ”Still, nichts weiter sagen, und ich bin überfahren wor-den, ich hätte auch tot sein können, sie wollten mich umbringen. Er schluchzt nicht, er hält ganz an sich, die Zähne zusammen, die Beine gestreckt. Die drei hören es. Jetzt hat er es gesagt. Es ist die lautere Wahrheit. Sie wissen es augenblicklich alle drei. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott.” (BA, 201)

⁷³ Im Walde aber gingen da allein Mieke und Reinhold, ein paar Vöglein zirpten und piepten leise. Oben die Bäume fingen zu singen an.

Es sang ein Baum, dann sang ein anderer Baum, dann sangen sie zusammen, dann hörten sie wieder auf, dann sangen sie über den Köpfen der beiden.

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Nun wetzt er das Messer, jetzt schneidet es schon besser.

”Ach, wie ich mir freue, wirklich, daß ich nu wieder in Freienwalde bin, Reinhold. Wissen Sie noch vorgestern, war doch hübsch, war det nicht hübsch.” (BA, 310)

Väkivaltaa, väkivaltaa, on niittomies, on vallan saanut hän korkeimmalta Jumalalta. Päästä mut irti. Tyttö vääntelehtii vielä, hän sätkyttelee, hän potkii. Kyllä me tää lapsi tuuditellaan, saa sitten koirat tulla ja syödä, mitä susta on jäljellä. (BA2, 342)⁷⁴

Saksan kielen sana "Gewalt" voi tarkoittaa sekä valtaa että väkivaltaa. Onkin huomion arvoista, että *Berlin Alexanderplatz* -romaanin suomennoksessa sana on käännetty vain kahdesti "väkivallaksi". Muuten *Schnitterlied* -johtoiheessa on käytetty systemaattisesti sanaa "valta". Tästä syystä *Schnitterlied* -laulun luonnostaan väkivaltainen luonne välittyy teosta alkuperäiskielellä lukevalla mahdollisesti kirkkaammin. *Schnitterlied* antaa lukijalle vihjeita Reinholdin väkivaltaisuudesta jo ennen tämän väkivallantekojä. Käännöstä lukevalle kyseiset vihjeet ja nyanssit eivät välttämättä välity.

3.3. "Rangaistus alkaa" — *Berlin Alexanderplatz* -romaani kertomuksena kaupungista

Tarinan on sijoituttava jonnekin ja johonkin, toisin sanoen tarinaa ei voi kirjoittaa ilman paikka- ja aikakontekstia. Liisa Steinby toteaaakin, että tarinan henkilöiden ja tapahtumien on aina sijoituttava johonkin paikasta ja ajasta muodostuvaan tapahtumaympäristöön, vaikkei sitä aina eritellä tarkasti. (Steinby 2013, 78). Steinby jatkaa, että tapahtumapaikka voi olla enemmän tai vähemmän reaalisen kaltainen, ja siten lukijalle enemmän tai vähemmän tutunomainen (Steinby 2013, 79). *Berlin Alexanderplatz* -romaanin tapahtumaympäristö on Berliini, joka näyttäytyy lukijalle hyvinkin todentuntuksena ympäristönä. Itse viittaa Berliiniin kuitenkin muunakin, kuin paikkana. Kaupunki ei ole romaanissa vain tapahtumaympäristön asemassa, vaan se on oma yksilönsä ja aktiivinen toimija. Näkemykseni mukaan Berliini on romaanin päähenkilö Franz Biberkopfin, ihmisen, sijaan.

⁷⁴ "Gewalt, Gewalt, ist ein Schnitter, vom höchsten Gott hat er die Gewalt. Laß mir los. Sie wirft sich noch, sie zappelt, sie schlägt hinten aus. Das Kind werden wir schon schaukeln, da können Hunde kommen und können fressen, was von dir übrig ist." (BA, 317)

Paikka on kirjallisuustieteessä myös aina jonkin subjektin kokema. Vaikka Berliini muuttuu itse subjektiksi ei se kuitenkaan lopeta tapahtumaympäristönä toimimista. *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa Berliinin suurin kokija on Franz Biberkopf, jonka kokemukset Berliinistä paikkana, sen kaikkine äänineen, ihmisineen ja rakennuksineen, ovat paikoin jopa hyvinkin fyysisellä tasolla. Kaikki Biberkopfin toiminta juontaa jollain tavalla tähän kokemukseen Berliinistä. Biberkopfin kokemus suuresta ja avarasta Berliinistä on monen vankilassa vietetyn vuoden jälkeen aluksi kauhistuttava:

Kauhu iskeytyi häneen, kun hän käveli Rosenthaler Strassea pitkin ja pienessä kapakassa istui mies naisen kanssa aivan lähellä ikkunaa: kaatoivat olutta kolpakoista kurkkuunsa, no entä sitten, he sen kun joivat, heillä oli kädessä haarukka ja pistelivät sillä lihapalojasuuhunsa, sitten he vetivät haarukan taas ulos eikä veri vuotanut. Oih, hänen ruumiinsa kouristui, en saa sitä pois, minne menisin? Jokin vastasi: Rangaistus.

Hän ei voinut mennä takaisin, hän oli ajanut ratikalla niin kauas tänne, hänet oli vapautettu vankilasta ja hänen täytyi mennä tänne sisään, vielä syvemmälle sisään. (BA2, 14)⁷⁵

Berliini saa Biberkopfin niin suuren kauhun valtaan, että hän kokee vankila-ajan jälkeisen elämän Berliinissä aluksi vapauden sijaan rangaistuksena. Biberkopf kuitenkin tietää, että paluuta ei ole, minkä takia hänen on sukelleettava yhä syvemmälle Berliinin pyörteisiin — ja antautua Berliinille.

Paikkaan kuuluu myös olennaisesti kaikki tapahtumaympäristön äänet. *Schnitterlied* -johtoaihe ei missään tapauksessa ole *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ainut musiikkiin tai ääneen liittyvä keino. Kaupungin ja elämän hektisyys välittyy romaanissa nopeasti vaihtuvien montaasien lisäksi Berliinin ja ympäröivien alueiden äänimaailmaa kuvaavien äänimaisemien avulla. Romaani

⁷⁵ Schreck fuhr in ihn, als er die Rosenthaler Straße her- unterging und in einer kleinen Kneipe ein Mann und eine Frau dicht am Fenster saßen: die gossen sich Bier aus Seideln in den Hals, ja was war dabei, sie tranken eben, sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht. Oh, krampfte sich sein Leib zusammen, ich kriege es nicht weg, wo soll ich hin? Es antwortete: Die Strafe.

Er konnte nicht zurück, er war mit der Elektrischen so weit hierher gefahren, er war aus dem Gefängnis entlassen und mußte hier hinein, noch tiefer hinein. (BA, 9)

kuuluu konkreettisesti ja on paikoin hyvinkin auditiivinen, mitä pidän erittäin elokuvallisena keinona, vaikkakin hieman uudempana sellaisena. Berlin Alexanderplatz -romaanin ilmestyessä äänielokuva oli Nummelinin mukaan vasta alkuvaiheissaan, ja elokuvaan suhtauduttiin vielä visuaalisena taiteena. Lisäksi äänen uskottiin pilaavan elokuvan. (Nummelin 2009, 41–42.) Ohi kulkevan raitiovaunun kolina täyttää hetkellisesti kerronnan: ”Ja Franz talsii yksin kuumaa pölyistä katurakennusta pitkin, rumdi bum di dummel di dei. Dum di bum di dummel didei.” (BA2, 274)⁷⁶ tai musiikin kakofonia valtaa tilaa subjektin tieltä: ”Musiikkia! Torvet soi rummut raikaa, dsingdaradadaa: Hän kaikki siteet murtaa ja voittoon johtaa kädellä väkevällä. Traraatrarii, traraa! Shrumm! Dsingdaradadaa!” (BA2, 304)⁷⁷

Romaanin äänimaisemat ovat parhaimmillaan äärimmäisen immersivisiä:

Vum, vum, tuuli pullistaa rintaansa, vetää henkeä, sitten se huokaisee kuin tynnyri, jokainen hengähdys on raskas kuin vuori, vuori saapuu, vyöryy rysähtäen vasten taloa; vyöryttää bassoaan. Vum, vum, puut heiluvat, eivät pysy tahdissa, se kääntyy oikealle, ne ovat vielä vasemmalla vinossa, nyt se runtelee niitä. Putoavia painoja, takovaa ilmaa, naksahdusta, rytinää, rysäyksiä, vum, vum, minä olen sun, tule nyt, kohta ollaan perillä, vum, yö, yö. (BA2, 408)⁷⁸

Romaanin kieli koostuu spesifistä kielestä ja syntaktista, jonka tunnuspiirteitä ovat paikallismurre ja onomatopoeettinen kirjoitus, joiden tarkoituksena on muodostaa luonnollinen *O-Ton*⁷⁹ atmosfääri. (Aalbers et al 2013, 87) Döblin luottaa kolmeen tekniikkaan saadakseen kaupungin kuulumaan lukijalle. Edellä

⁷⁶ ”Und Franz marschert allein die heiße staubige Straße lang, dumm di bum di dumme di dei. Dumm di bum di dumme di dei. (BA, 253)

⁷⁷ ”Musik! Blasen, schmettern, dschingdaradada: Der bricht jedes Band und führt zum Siege mit mächtiger Hand. Trara, trari, trara! Schramm! Dschingdaradada!” (BA, 280)

⁷⁸ ”Wumm, wumm, der Wind macht seine Brust weit, er zieht den Atem ein, dann haucht er aus wie ein Faß, jeder Atem schwer wie ein Berg, der Berg kommt an, krach, rollt er gegen das Haus; rollt der Baß. Wumm, wumm, die Bäume schwingen, können nicht Takt halten, es geht nach rechts, sie stehen noch links, nun knackt er sie über. Stürzende Gewichte, hämmernde Luft, Knackern, Knistern, Krache, wumm, wumm, ich bin deine, komm doch, wir sind bald da, wumm, Nacht, Nacht.” (BA, 378)

⁷⁹ Saksan kielessä *O-Ton* viittaa live-äänityksen alkuperäiseen sävyyn, *original tone*. (Aalbers et al 2013, 87), esimerkiksi tietyn murteen käyttäminen romaanissa, niin kuin sitä puhutaan, edesauttaa *O-Ton* atmosfääriin muodostumista.

mainittujen onomatopoeettisen kirjoituksen ja paikallismurteen *O-Ton* -toisinnon lisäksi romaanin teksti kuvaa kirjaimellisesti ääniä, melua ja musiikkia sekä ääniaistillisia kuvauksia tilanteista. Ensimmäiseen kategoriaan kuuluvat seuraavan esimerkin kaltaiset äänimaailman kuvaukset:

Ja kun Franz ummisti silmänsä, hän kuuli kellojen helähtelyjä. Hän istui hiljaa monta minuuttia, kuunteli niiden kumahtelua: Pum, pim, pim pum, pim pam, pumm pum pim. Kunnes hän nosti päänsä käden varasta ja kuuli: kaksi kumeata ja yksi heleä kello. Ne lakkasivat. (BA2, 194)⁸⁰

Onomatopoeettinen kirjoitus yhdistyy usein äänien sekä kuultavien ilmöiden kuvailuun, kuten esimerkiksi silloin kun Biberkopf kuulee, että hänen tyttöystävänsä Mietze on murhattu:

Ja hän ajattelee pikku Mirriä, sitten hänessä kohoss jokin, pelko kohoa hänen, kauhistus viittoo hänelle, se on täällä, on niittomies, nimeltään Kuolema, se tulee käsissään kirveitä ja kankia, se puhaltelee pientä huilua, sitten se ottaa pasuunan, puhalttaa pasuunaan, lyö rumpuja, tulee musta kauhea muurinmurtaja, vumm, turhia hätäilemättä, rumm. (BA2, 373)⁸¹

Akustisiin tapahtumiin selvästi viittaavien verbien, adjektiivien ja substantiivien käyttö on varmasti yleisin kirjallinen strategia äänen kertomiseksi. (Aalbers et al 2013, 88) Kun Döblin kuvailee *Berlin Alexanderplatz* -romaanin neljännen kirjan alussa teurastamoa, hän luo sekvenssillä substantiiveja ja verbejä tiheän akustisen vaikutelman:

Mitään ei voi nähdä, höyry on liian sakeata. Mutta tuo vinkuna, korina, kolahtelu, miesten huudot, työkalujen putoileminen, kansien rämähtely. (— — —) Tappopilttuut ovat varmaan tuolla taempana, sieltä kuuluu

⁸⁰ "Und wie Franz die Augen zumachte, hörte er Glocken läuten. Er saß minutenlang still, hörte sie läuten: Bum, bim bim bum, bim bam, bumm bum bim." (BA, 176)

⁸¹ "Und er denkt an Miezeken, da steigt etwas auf, eine Angst steigt auf, ein Schrecken winkt herüber, es ist da, ist ein Schnitter, heißt Tod, er kommt gegangen mit Bei- len und Stangen, er bläst ein Flötchen, dann reißt er die Kiefer auseinander, dann nimmt er die Posaune, wird er die Posaune blasen, wird er die Pauken schlagen, wird der schwarze furchtbare Sturmbock kommen, wumm, immer sachte, rumm." (BA, 345)

lähähdyksiä, kolahtelua, vinkunaa, kirkumista, korinaa, röhkimistä. (BA2, 133–134)⁸²

Äänen merkitys kasvaa entistä enemmän näköaistin heiketessä höyryn takia. Toteamalla sen tosiasian, että ”mitään ei voi nähdä” (BA2, 133), kerronta valmista lukijan äänimaailman kuvauksiin.

Berliini tunkeutuu Biberkopfin psyykeen asti. Berliinin ja Biberkopfin suhde ei kuitenkaan ole tasavertainen. On selvää, että teoksessa Biberkopfia ei olisi ilman Berliiniä, juuri siksi, että kaikki mitä hän tekee ja kokee liittyy jotenkin kaupunkiin. Biberkopf ei kuitenkaan vaikuta Berliiniin millään tavoin, vaan kertomus jatkuisi, ja monin paikoin jatkuukin, ilman Biberkopfin panosta. Zitzlspergerin mukaan Berliini-kirjallisuudelle on tavanomaista, että kaupunki määrittelee yksilön (Zitzlsperger 2015, 169). Näin tapahtuu myös Biberkopfille, joka kaikkien muidenkin ihmisten tavoin on vain uusi uhri Berliinille:

Hallelujaa, hallelujaa, Franz on kokenut sen, virrenveisuun, kutsun. Veitsi painettiin hänen kurkulleen, Franz, hallelujaa. Hän tarjoaa kaulaansa, hän tahtoo etsiä elämänsä, vertaan. Minun vereni, minun sisimpäni, näin se tulee vihdoinkin ulos, pitkä oli matka, ennen kuin se tuli, hyvä Jumala, kuinka vaikeata se oli, tässä se on, nyt minä sinut sain, miksen minä halunnut häpeäpenkille, kunpa olisin tullut aikaisemmin, ah, tässä minä nyt olen, olen tullut perille. (BA2, 304)⁸³

Uhritematiikkaa voi lukea romaanin teurastamo-sekvensseissä. Teurastettu eläin on uhrieläin kaupungille:

Tuossahan niitä sikoja on jo on, tässä riippuu muutamia, ne ovat jo kuolleita, ne on kaltattu, ovat melkein kypsiä ahmittavaksi. Tuossa seisoo mies letku kourassa ja huuhtelee noita valkoisia sianpuolikkaita. Ne riippuvat telineissä, pää alaspäin, jotkut sioista ovat kokonaisia,

⁸²

Es ist nichts zu sehen, der Dampf ist zu dicht. Aber dieses Quietschen, Röcheln, Klappen, Männerrufe, Fallen von geraten, Schlagen von Deckeln. (— — —) Hinten müssen die Totschlagsbuchten sein, da klatscht es, klappt, quiekt, schreit, röchelt, grunzt. (BA, 119–120)

⁸³ ”Halleluja, halleluja, Franz hat es erlebt, den Gesang, den Ruf. Das Messer kam an seine Kehle, Franz, halleluja. Er bietet seinen Hals an, er will sein Leben suchen, sein Blut. Mein Blut, mein Inneres, so kommt es endlich heraus, das war eine lange Reise, bis es kam, Gott, war das schwer, da ist es, da hab ick dir, warum wollt ich nicht auf die Bußbank, war ick nur früher gekommen, ach, ich bin ja da, ich bin angelangt.” (BA, 280)

koivet ylhäällä poikkipuuhun kiinnitettyinä, eihän kuollut eläin voi tehdä mitään, ei voi juostakaan. (BA2, 133–134)⁸⁴

Kuolema, niin eläinten kuin ihmistenkin, on romaanissa alati läsnä. Berliini ahmaisee ihmiset sisäänsä, eikä kukaan selviä siitä hengissä:

Meidän vainajiemme rauhalle. Berliinissä kuoli 1927 kuolleina syntyneitä lukuun ottamatta 48 742 henkilöä. 4 570 tuberkuloosiin, 6 443 syöpään, 5 656 sydänsairauksiin, 4 818 verisuonitauteihin, 5 140 aivohalvaukseen, 2 419 keuhkokuumeeseen, 961 hinkuyskään, 562 lasta kuoli kurkkumätään, tulirokkoon 123, tuhkarokkoon 93, rintalapsia kuoli 3 640. 42 696 ihmistä syntyi.

Kuolleet lepäävät hautausmaalla puutarhoissaan, vartija kulkee keppi kädessä, poimii sillä paperinpalasia. (BA2, 378)⁸⁵

Vaikka *Berlin Alexanderplatz* seuraa nimellisesti⁸⁶ erään miehen, Franz Biberkopfin, tarinaa, ei kyseessä kuitenkaan ole yksiselitteisesti tarina ihmisestä. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin luetaan yleensä joko kertomuksena ihmisestä (Franz Biberkopf), kertomuksena kaupungista (Berliini) tai kertomuksena molemmista. Näen, että *Berlin Alexanderplatz* on nimenomaan kertomus kaupungista.

Romaanin kaupunkimontaasit nostavat kaupungin asemaa toinen toisensa jälkeen yhä korkeammalle, kunnes on selvää, että kaupunkia tulee lukea jonain muuna kuin vain paikkana. Berliini nousee tapahtumaympäristöstä henkilöhahmon asemaan viimeistään ”Franz Biberkopf saapuu Berliiniin” -luvun

⁸⁴ ”Da sind ja schon Schweine, da hängen ja welche, die sind schon tot, die hat man gekappt, die sind beinah reif zum Fressen. Da steht einer mit einem Schlauch und spritzt die weißen Schweinehälften ab. Sie hängen an Eisenständern, kopf- abwärts, manche Schweine sind ganz, die Beine oben sind mit einem Querholz gesperrt, ein totes Tier kann eben nichts machen, es kann auch nicht laufen.” (BA, 119–120)

⁸⁵ ”Für die Ruhe unserer Tote. In Berlin starben 1927 ohne Totgeborene 48 742 Personen. 4 570 an Tuberkulose, 6443 an Krebs, 5656 an Herzleiden, 4818 an Gefäßleiden, 5140 an Gehirnschlag, 2419 an Lungenentzündung, 961 an Keuchhusten, 562 Kinder starben an Diphtherie, an Scharlach 123, an Masern 93, es starben 3640 Säuglinge. Geboren wurden 42 696 Menschen.

Die Toten liegen auf dem Friedhof in ihren Gärten, der Wärter geht it seinem Stock, sticht Papierfetzen auf.” (BA, 350)

⁸⁶ Romaanin virallinen nimi on *Berlin Alexanderplatz — Die Geschichte vom Franz Biberkopf* eli *Berlin Alexanderplatz — kertomus Franz Biberkopfista*.

lopussa. Sen jälkeen Berliini vahvistaa asemaansa Franz Biberkopfin rinnakkaispäähenkilönä, kunnes etenee lopulta Biberkopfin ohitse.

4. Kertomus ihmisestä Berliinin pyörteissä

Tutkielmani viimeisessä luvussa tarkastelen *Berlin Alexanderplatz* -romaanien adaptaatioita, erityisesti Rainer Werner Fassbinderin televisiosarjaa *Berlin Alexanderplatz*. Ensimmäisessä alaluvussa tutustun adaptaation teoriaan ja esittelen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin muut adaptaatiot, ennen kuin siirryn käsittelemään toisessa alaluvussa Fassbinderin televisiosarjaa.

4.1. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatiot

Adaptaatiota ei esiinny vain tekstin ja elokuvan välillä. Linda Hutcheonin mukaan viktoriaanisella ajalla adaptoitiin melkeinpä mitä tahansa — mihin suuntaan tahansa. Runoja, näytelmiä, oopperoita, maalauksia, lauluja ja tansseja adaptoitiin herkeämättä yhdestä mediasta toiseen. Nykyajan ihmisellä on vielä enemmän mahdollisia medioita, joita adaptoida. Siitä huolimatta yleisin adaptaatio lienee tekstistä (elo)kuvaksi. (Hutcheon 2006, xi.) Hutcheonin mukaan adaptaatioita on kaikkialla, joka alleviivautuu sillä, että adaptaation prosessista on tehty elokuvia. Hutcheon antaa esimerkiksi Spike Jonzen elokuvan *Adaptation*, sekä Terry Gilliamin elokuvan *Lost In La Mancha*, jotka molemmat ovat ilmestyneet vuonna 2002. (Hutcheon 2006, 2.)

Hutcheonin mukaan adaptaatioista käydään hyvinkin arvottavaa keskustelua. Hutcheon esittelee Stamin argumentin, että joillekin kirjallisuus tulee aina olemaan arvokkaammassa asemassa kuin kirjallisuuden pohjalta tehty minkään lajin adaptaatio. Onkin ihmeellistä, Hutcheon huomauttaa, että adaptaatiot ovat niin läsnä populaarikulttuurissa, jos adaptaatiot ovat Stamin esittämän määritelmän mukaisesti oletusarvoisesti huonompia ja toissijaisia. Hutcheonin kysymystä tukee vuoden 1992 tilasto, jonka mukaan 85 prosenttia Yhdysvaltain elokuva-akatemian jakamista parhaan elokuvan Oscar-palkinnoista on adaptaatioita. Hutcheon esittääkin, että adaptaatioissa täytyy olla itsessään adaptaatioina jotakin houkuttelevaa. Hutcheon argumentoi, että osa edellä mainittua houkutusta tulee yksinkertaisesti toistosta muutoksella. (Hutcheon

2006, 4.) Olen taipuvainen ajattelemaan samoin, kuin Hutcheon. Tarina, joka on kiinnostava ja mukaansatempaava, halutaan kertoa aina uudelleen ja uudelleen. Tätä ajatusta tukevat lukuisat televisiosarjat ja elokuvat, jotka ovat olleet alunperin romaanien, sarjakuvien tai vaikka videopelien adaptaatioita, joista tehdään ensimmäisen adaptaation jälkeen vielä uusia adaptaatioita. Tämä lienee myös syynä sille, miksi *Berlin Alexanderplatz* -romaanin pohjalta on tehty useita adaptaatioita.

Berlin Alexanderplatz -romaanista on tehty yhteensä neljä adaptaatiota — yksi radiokuunnelma ja kolme filmatisointia. Adaptaatioista ehdottomasti tunnetuin on Rainer Werner Fassbinderin magnum opus, massiivinen neljääntoista osaan jaettu viisitoistatuntinen *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarja (1980). Vaikka keskityn tutkielmassani Fassbinderin adaptaatioon, koen tarpeelliseksi käydä lyhyesti läpi myös romaanin muut adaptaatiot.

Kokonaisuudessaan ensimmäinen *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatio on radiokuunnelma vuodelta 1930. Döblin itse oli hyvin aktiivisessa roolissa radiokuunnelman tekemisessä. Radiokuunnelma kirjoitettiin keskittymään kaupungin sijasta Franz Biberkopfiin, ja sen nimeksi piti tulla *Die Geschichte von Franz Biberkopf* eli *Kertomus Franz Biberkopfista*. (Jelavich 2006, 93.) Kuunnelma oli tarkoitus esittää loppuvuodesta 1930, mutta se peruttiin viime hetkellä. Kuunnelma esitettiin ensimmäistä kertaa vasta 1953. Radiokuunnelman peruutuksen todellista syytä ei tiedetä. Esimerkiksi Jelavich on vahvasti sitä mieltä, että kuunnelman sensuuri johtui poliittisista syistä: Saksan kansallissosialistinen työväenpuolue sai murskavoiton syksyn 1930 vaaleissa, jossa NSDAP ylsi 18,2 % kannatukseen — 15,7 % parempaan tulokseen kuin edellisissä vaaleissa 1928. (Aalbers et al 2013, 95.)

Berlin Alexanderplatz -romaanin ensimmäinen elokuva-adaptaatio on Phil Jutzin (1896–1946) ohjaama ja Alfred Döblinin käsikirjoittama *Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte Franz Biberkopfs* (1931). Döbliniä lähestyttiin jo alkuvuonna 1930, samaan aikaan kun hän työsti *Berlin Alexanderplatz* -radiodraaman käsikirjoitusta, mahdollisuudesta adaptoida *Berlin Alexanderplatz* -romaanin elokuvaksi. Monet romaanin kriitikot ylistivät romaania sen elokuvallisista piirteistä. Romaanin montaasirakenne ja *Kinostil* saivat

kriitikot uskomaan, että romaanista tulisi hyvä elokuva. (Aalbers et al 2013, 100.)

Jutzin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva on tapahtumaympäristön kannalta autenttisin *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatio, sillä elokuvan ympäristö on suurin piirtein samanlainen kuin muutamaa vuotta aiemmin Döblinin kirjoittaessa romaania. Elokuvaakin oli mahdollista kuvata ulkoilmassa oikeilla tapahtumapaikoilla. Jutzin elokuva kärsi kuitenkin radiokuunnelman tavoin sensuurista, joka karsi elokuvasta kaikki romaanin kiistanalaiset teemat, kuten homoseksuaalisuuden ja poliittiset konfliktit. Elokuva sai kontrastina romaanille jopa onnellisen ja toiveikkaan lopun. Jutzin *Berlin Alexanderplatz* -elokuvan ongelmana oli sensuurin lisäksi myös aika. Romaania piti tiivistää raskaalla kädellä, jotta nelisatasivuinen tarina mahtui vain puolitoistatuntiseksi elokuvaksi. (Jelavich 2006, 191–192.) Tekstimateriaalin leikkaaminen nähdään adaptaatioteoriassa usein toki tarpeellisena, jotta adaptaatiosta saadaan mahdollisimman kirkas. Usein tekstimateriaalin tiivistämistä ei edes voi välttää. Tästä huolimatta monet kriitikot pitävät tiivistämistä negatiivisena ilmiönä, sillä sen nähdään poistavan alkuperäisestä teoksesta elementtejä vähentäen itse teosta. (Hutcheon, 2006, 36–37.) Jutzin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva on nykyään verrattain unohdettu.

Tunnetuin *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatio on Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* vuodelta 1980. Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* on massiivinen, yli viisitoistatuntinen, neljääntoista osaan jaettu järkälä. Televisiosarjaa voi kutsua myös elokuvaksi, sillä Fassbinder suunnitteli teoksen alusta asti myös valkokankaille (Typpö 2020). *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarja seuraa kirjan tapahtumia hämmästyttävän tarkasti, tehden siitä tarinan osalta Jutzin *Berlin Alexanderplatz* -elokuvaa huomattavasti autenttisemmän. On kuitenkin todettava, että Fassbinder ottaa tiettyjä taiteellisia vapauksia adaptaatiossaan. Näistä silmään pistävin on Franz Biberkopfin vuokraemännän Frau Bastin hahmo, jota ei romaanista löydy. Suurin osa elokuvasta on kuvattu sisätiloissa studiossa, sillä Döblinin aikaista Alexanderplatzia ei ollut enää olemassa 1980. Susan Sontag kommentoi elokuvaa muutama vuosi sen ilmestymisen jälkeen sanomalla, että

Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva on ainut loistavaan kirjaan perustuva loistava elokuva (Sontag 1983).

Romaanin uusin adaptaatio on hyvinkin tuore, helmikuussa 2020 Berliinin elokuvajuhlilla ensi-iltansa saanut Burhan Qurbanin *Berlin Alexanderplatz*. Filmatisointi on ensimmäinen tasan neljäänkymmeneen vuoteen. Qurbanin elokuva tuo tarinan nykyaikaan ja sen sankari Franz Biberkopfia nähdään Guinea-Bissausta lähtöisin oleva pakolainen Francis B. (Tyttö 2020.) Elokuvan tuoreudesta johtuvien saatavuusongelmien vuoksi sen tarkastelu tutkielmassani on mahdotonta.

Kaikissa *Berlin Alexanderplatz* -romaanin adaptaatioissa (pois lukien vuoden 2020 adaptaatio, josta en voi olla varma) on ollut keskiössä tarina ihmisestä. Romaanista poiketen adaptaatioiden kerronta on keskittynyt tarinan ihmishenkilöihin, jolloin Franz Biberkopf on adaptaatioiden kiistaton päähenkilö. Berliini näyttäytyy adaptaatioissa sekundaarisessa osassa, ehkä hieman tavallista tapahtumapaikka tärkeämpänä, muttei kuitenkaan itsenäisen subjektin asemassa.

4.2. ”Loistava elokuva loistavasta romaanista” — Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz*

Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) oli saksalainen elokuvaohjaaja, käsikirjoittaja ja näyttelijä, joka vaikutti myös teatterissa ja televisiossa. Fassbinderia pidetään yleisesti merkittävimpänä toisen maailmansodan jälkeisen uuden saksalaisen elokuvan ohjaajana. Fassbinder oli lisäksi yksi aikansa tuotteliaimpia elokuvantekijöitä. Hän teki kolmetoistavuotisen uransa aikana yhteensä yli neljäkymmentä elokuvaa, joiden lisäksi hän näytteli kolmessakymmenessä elokuvassa. (Lorenz 2007.)

Berlin Alexanderplatz -elokuvaa voi pitää Fassbinderin pääteoksena. Eokuvaohjaaja Toni Tykwerin mukaan *Berlin Alexanderplatz* oli Fassbinderille itselleen erityisasemassa, sillä hänellä oli erityinen suhde Döblinin *Berlin*

Alexanderplatz -romaaniin. Döblinin romaani kummitteli Fassbinderin mielessä vuosikausia ennen *Berlin Alexanderplatz* -elokuva. (Tykwer 2007.) Tykwer lainaa esseessään ”*Berlin Alexanderplatz: He Who Lives in a Human Skin*” Fassbinderin lausahdusta vuodelta 1980:

My life would have turned out differently, certainly not as a whole, but in some respects, in many, perhaps more crucial respects than I can even say at this point, differently from the way it turned out with Döblin’s *Berlin Alexanderplatz* embedded in my mind, my flesh, my body as a whole, and my soul—go ahead and smile. (Tykwer 2007)

Fassbinder luki *Berlin Alexanderplatz* -romaanin ensimmäistä kertaa teini-iässä, jolloin se teki häneen lähtemättömän vaikutuksen (Tykwer 2007). Tykwerin mukaan ei ole mitenkään epätavallista, että paljon kirjoja lukeva ihminen osaa nimetä lempisankarinsa, kirjallisen hahmon, johon hän samaistuu. Fassbinderille tämä hahmo oli Franz Biberkopf, joka vaikutti niin hänen elämäänsä kuin tuotantoonsakin. Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva edeltävä tuotanto on täynnä elementtejä ja jopa suoria lainauksia *Berlin Alexanderplatz* -romaanista. Döbliniläinen tuhoisa, mutta herkkä mies traagisena sankarina, eräänlainen Biberkopf-hahmo, oli Fassbinderin tuotannossa tuttu näky. Selkeimmät Biberkopf-hahmon esitykset löytynevät elokuvista *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) ja *Faustrecht der Freiheit* (1975), jossa Fassbinderin esittämän hahmon nimi on Franz Biberkopf. (Tykwer 2007.) Koska Fassbinder identifioitui niin vahvasti Biberkopfin hahmoon, ei ole yllättävää, että Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva kertoo ihmisistä kaupungissa, ollen näkemykseni mukaan kertomus Franz Biberkopfista Berliinin sijasta. Selvin esimerkki tukemaan väitettäni on se, että Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjan elokuvaus on lähestulkoon koko ajan Biberkopfissa. Kamera seuraa Biberkopfia tai on vähintään Biberkopfin välittömässä läheisyydessä muutamia poikkeuksia lukuunottamatta. *Berlin Alexanderplatz* -romaani taas rakentuu montaasin kautta siten, että kerronta ei välttämättä seuraa Biberkopfia ollenkaan, vaan keskittyy pitkällisesti montaasisekvensseihin.

Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* on massiivinen televisiosarja, joka koostuu neljästätoista osasta, tai pikemminkin neljätoista erillisestä pienoiselokuva,

jotka muodostavat yhden valtavan kokonaisuuden. Jokainen *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjan jakso onkin itsessään kuin elokuva, jossa ei vain nähdä Biberkopfin hahmon kehitystä, vaan myös tutustutaan uusiin hahmoihin, jotka kehittävät tarinan ja draaman dynaamisuutta. Televisiosarja koostuu kolmestatoista noin tunnin mittaisesta jaksosta, sekä kahden tunnin mittaisesta fantasia-epilogista.

Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva alkaa romaanin tavoin Franz Biberkopfista (Günter Lamprecht), joka vapautetaan vankilasta suoritettuaan neljän vuoden vankilatuomion tyttöystävänsä Idan (Barbara Valentin) murhasta. Idan murha on käännteentekevä kohta Biberkopfin elämässä, jonka hän elää useasti uudelleen elokuvan aikana brutaalien takaumien kautta. Takaumat muistuttavat katsojaa siitä, että vaikka Biberkopf on sympaattinen hölmö, jolle toivoo hyvää, on hän myös moraalisesti arveluttava henkilö, joka saattaa ansaita rangaistuksensa. *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa Idan murhaan palataan vain kerran, mutta sitäkin erikoisemmalla tavalla tietokirjatekstiä ja matemaattisia kaavoja yhdistävässä kuvamontaasissa (ks. 49–50).

Vastavapautunut Biberkopf hämmentyy kaikista Berliinin visuaalisista ja auditiivisista ärsykkeistä. Näyttää siltä, että hän ei yksinkertaisesti kykene käsittelemään niin suurta määrää stimulaatiota, mitä Berliini tarjoaa. Biberkopf saa paniikkikohtauksen. Montaasi, mikä romaanissa esitetään sanoin, välittyy adaptaatiossa levottomasti pyörivän kameran kautta. Biberkopf pitelee korviaan Berliinin äänien iskeytyessä hänen korviinsa. Biberkopfin hämmennys lähentelee kauhua, ja hän kaatuu maahan huutaen peloissaan.

Berlin Alexanderplatz -televisiosarjan elokuvaus välittää katsojalle ihmistunteiden koko kirjon. Televisiosarjan kuvaukselle on ominaista rauhaton, levoton liike, joka seuraa hahmoja ikäänkuin salakuunnellen niiden keskusteluja alhaaltapäin katsottuna. Televisiosarjan kuvaajan Xaver Schwarzenbergerin elokuvaus on monin paikoin ahdistavaa, sillä kamera löytää kerta toisensa jälkeen ikkunoiden karmeja ja lintuhäkin kaltereita kehystämään hahmoja, pakottaen hahmot suljettuun tilaan, kuvan vangeiksi. Tykwerin mukaan *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarja kuvattiin tyypillisellä televisiokuvakehyksellä, 4:3-

kuvasuhteella, joka on lähes identtinen klassisen akatemiasuhteen kanssa, jota käytettiin yleisesti Weimarin aikaukauten mykkäelokuvissa. Tämä oli Fassbinderiltä tietoinen kunnianosoitus varhaiselle elokuvalle. (Tykwer 2007.)

Fassbinder kirjoitti elokuvan päätteeksi kahden tunnin epilogin, eräänlaisen ohjaajan jälkikirjoituksen romaanin sovitukselle. Epilogi on nimeltään ”Uneni Franz Biberkopfin unesta”⁸⁷. Sekä romaanin että televisiosarjan alussa, saapuessaan ensi kertaa Berliiniin vankilatuomionsa jälkeen, Biberkopf lupaa elää rehdisti: ”Ja nyt Franz vannoo koko maailmalle ja itselleen pysyvänsä rehtinä kunnan miehenä Berliinissä, rahakkaana ja rahattomana”. (BA2 39)⁸⁸ Biberkopfin lupaus ei kestä kauaa, minkä romaanin kertoja paljastaa lukijalle kaksi sivua lupauksen jälkeen:

Niin on sementtityöläinen, myöhempi muuttomies Franz Biberkopf, karkea, kömpelö mies jolla on vastenmielinen ulkonäkö, jälleen tullut Berliiniin ja kadulle, mies jonka kanssa muuan sievä viilarintytär oli lyöttäytynyt yksin, tyttö josta hän sitten teki huoran ja jota hän lopulta käsikämmässä haavoitti kuolettavasti. Hän on vannonut koko maailmalle ja itselleen pysyvänsä kunnan miehenä. Ja niin kauan kuin hänelle oli rahaa, hän pysyi kunnollisena. Mutta sitten häneltä loppuivat rahat, mitä hetkeä hän oli vain odottanut näyttääkseen kerran kaikille, mihin mies pystyy. (BA2, 41)⁸⁹

Biberkopf ei pysy rehtinä. Lopulta häntä syytetään uuden tyttöystävänsä Mietzen murhasta, ja hän joutuu vankimielisairaalaan. Vankimielisairaalassa Biberkopf on poissaoleva, hän ei puhu, syö tai avaa silmiään — tilaksi diagnosoidaan katatoninen stupor (BA2, 415). Biberkopf näkee epilogissa unen, jossa hän keskustelelee Kuoleman kanssa. Romaanissa Biberkopf käy myös komatoosissa tilassa keskustelua Kuoleman kanssa, mutta herää

⁸⁷ ”Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf.”

⁸⁸ Und nun schwört Franz aller Welt und sich, anständig zu bleiben in Berlin, mit Geld und Ohne. (BA, 34)

⁸⁹ So ist der Zementarbeiter, später Möbeltransportarbeiter Franz Biberkopf, ein grober, ungeschlachter Mann von abstoßendem Äußern, wieder nach Berlin und auf die Straße gekommen, ein Mann, an den sich ein hübsches Mädchen aus einer Schlosserfamilie gehängt hatte, die er dann zur Hure machte und zuletzt bei einer Schlägerei tödlich verletzte. Er hat aller Welt und sich geschworen, anständig zu bleiben. Und solange er Geld hatte, blieb er anständig. Dann aber ging ihm das Geld aus, welchen Augenblick er nur erwartet hatte, um einmal allen zu zeigen, was ein Kerl ist. (BA, 36)

suhteellisen nopeasti. Televisiosarjan epilogi koostuu miltei kokonaisuudessaan unesta ja unitilassa tapahtuvista asioista, jotka ovat suureksi osaksi samoja kuin romaanin lopun tapahtumat, vain rankasti adaptoituja. Epilogi erottuu muusta televisiosarjasta selkeimmin aika- ja jossain määrin paikkakontekstin muutoksen takia. Televisiosarjan kolmetoista ensimmäistä jaksoa sijoittuvat yksiselitteisesti *Berlin Alexanderplatz* -romaanin maailmaan eli 1920-luvun loppupuolen Berliiniin. Lavastus, maskeeraus ja puvustus ovat ajan mukaiset. Epilogin ajallistaminen on hankalaa. Taustalla soi televisiosarjan tekohetkellä nykyaikainen musiikki, mutta epilogia ei voi sijoittaa vuoteen 1980 ainoastaan musiikin perusteella. Lavastus, maskeeraus ja puvustus eivät kerro myöskään selkeätä vastausta, mutta niissä on moderneja, jopa fantastisia piirteitä.

Elokuvan viimeinen osa, epilogi, on Fassbinderin meta-tekstuaalista fantasiaa, Fassbinderin uneksima uni Biberkopfin pään sisältä. Suuri osa jaksosta tapahtuu Biberkopfin mielessä, mikä näkyy myös epilogin kuvastossa. Epilogi on kokoillanelokuvan mittainen hallusinaatio, jota säestää Kraftwerkin musiikki. Epilogissa kaksi enkeliä keskustelevat Biberkopfin kohtalosta, Biberkopf tapaa Kuoleman ja kuolleita läheisiään vuosien varrelta. Biberkopf matkaa rottia kuhisevan vankilan kautta kylmään vankimielisairaalaan ja S&M-luoliin, joista päästään Biberkopfin uhraukseen: teurastamolle teuraaksi, ristiinnaulituksi ristille ja atomipommin räjähdykseen, joka ei kuitenkaan ole loppu. Televisiosarjassa Biberkopf uhrataan konkreettisesti Berliinin alttarilla teurastamolla, jonka jälkeen hänet nostetaan Jeesus-hahmona ristille, mikä johtaa ylösnousemukseen. Romaanissa Biberkopfin uhraus ei ole aivan yhtä väkivaltainen, mutta kuitenkin olemassa: Biberkopf musertuu Berliinin paineen alla, ei pysy kaidalla tiellä, menettää rangaistuksena oikean kätensä sekä rakastettunsa, kunnes pääsee uhrauksen tehtyään takaisin jaloilleen ja kunnialliseen ammattiin. Romaanin ja televisiosarjan teurastamosekvenssit toimivat näkemykseni mukaan metaforana kaupungista, joka ahmaisee varomattomat sisäänsä. Berliinille ihmiset ovat karjaa.

Kuten mainitsin jo aiemmin, ovat kaikki *Berlin Alexanderplatz* -adaptaatiot tietämäni mukaan kertomuksia ihmisestä ja tämän selviytymisestä suurkaupungin vaarojen ja viettelysten välillä. Päätökset kertoa adaptaatioiden

tarinat Franz Biberkopfin kertomuksina, ovat adaptaatioiden luontevuuden kannalta järkeviä. Kaupunkisubjektin esittäminen elokuvamuodossa osoittautuisi todennäköisesti liian haastavaksi, varsinkin jos kyseessä on draamaelokuva. Dokumenttielokuvassa kaupunkisubjektin esittäminen on mahdollisesti helpompaa, josta esimerkkinä voi antaa Ruttmannin dokumenttielokuva *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Elokuvassa suurkaupungin sinfonia on nimensä mukaisesti ja onnistuneesti päähenkilö ja subjekti.

Elokuvan kaupunkia ei näy kovinkaan paljon, mikä johtuu pitkälti siitä, että suurin osa elokuvasta kuvattiin studiossa Münchenissä. Vain kourallinen ulkokohtauksia kuvattiin Berliinissä. *Berlin Alexanderplatz* -elokuva tapahtuukin lähes poikkeuksetta sisätiloissa, esimerkiksi Biberkopfin asunnossa tai tämän kantakapakassa. Berliini ei kuitenkaan jää missään tapauksessa ulkopuoliseksi. Berliinin läsnäolo on hyvinkin huomattava. Berliini valot ja äänet tunkeutuvat alati sisätiloihin, eikä Biberkopf saa kaupungilta rauhaa. Vaikka elokuvan kaupunki on sivuroolissa, on Berliinin tukahduttava paino silti alati Biberkopfin päällä.

Berlin Alexanderplatz -romaanin televisioadaptaatio *Berlin Alexanderplatz* kertoo erilaista tarinaa romaaniin verrattuna. Televisiosarja on ihmisestä, eikä kaupungista. Berliiniä ei voi kuitenkaan missään nimessä unohtaa adaptaatiosta. Vaikka *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjan Berliini on sivustakatsojan roolissa, ei sitä kuitenkaan pääse pakoon. Kaupungin äänet tunkeutuvat adaptaatiossa sisätiloihin, aivan kuten valotkin. Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* pitää keskiössään Franz Biberkopfia, mutta Berliini on alati läsnä. Viimeistään epilogissa tulee selväksi, että vaikka romaani ja televisiosarja kertovat samaa tarinaa eri painotuksin, vaatii molempien Berliini uhrinsa, ihmisen tai eläimen: "Sillä ihmiselle käy kuten karjalle; niin kuin tämä kuolee, niin kuolee hänkin." (BA2, 131)⁹⁰ Sekä *Berlin Alexanderplatz* -romaanin että *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjan Berliini on villi ja raaka organismi, joka pitää ihmisiä otteessaan kuin teurastaja teuraseläintä.

⁹⁰ "Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch." (BA, 117)

5. Lopuksi

Berlin Alexanderplatz on yksi tärkeimmistä suurkaupunkiromaaneista maailmankirjallisuudessa, sekä ainut saksankielinen saksalaisesta kaupungista kertova suurkaupunkiromaani. Se ei kuvaa Berliiniä postikorttimaisena tapahtumaympäristönä, vaan näyttää kaikki sen kadut, rakennukset ja takapihat, sekä kaupungin asukkaat. Romaanin teemana on yksiselitteisesti suurkaupungin elämänrytmi — nopeasti vaihtuvat kuvat, kohtaukset ja ajatukset. *Berlin Alexanderplatz* -romaanin Berliini rakentuu elokuvallisten keinojen, eritoten montaasin, kautta. Romaanin montaasit häivyttävät ihmissubjektin alleen suurkaupungin hektisessä hälyssä.

Zitzelspergerin mukaan Berliini-kirjallisuudelle on ominaista kuvata yksilön roolia metropolissa. Tämä johtuu hänen mukaansa Berliinin historiasta: kaupunki, joka on historiansa aikana kokenut säännöllisiä murtumia, tulee korostamaan yksilöä. Kirjallisuus luonnehtii Zitzelspergerin mukaan tällöin havainnoinnin avulla sitä, mitä voidaan pitää erottavana tietyille ajanjaksoille. (Zitzelsperger 2016, 165.) *Berlin Alexanderplatz* -romaani eroaa siten näkemykseni mukaan tyypillisestä Berliini-kirjallisuudesta, sillä romaanin keskiössä ei ole yksilö, vaan kaupunki. Zitzelspergerin mukaan on huomion arvoista, että kirjallisessa Berliineissä ei ole sankareita. Sen sijaan Berliini-kirjallisuuden kaupunkia kansoittaa väestö, joka on haastettu sopeutumaan epävarmaan nykyhetkeen menneisyyden tietojen valossa. (Zitzelsperger 2016, 166.) Haluan kuitenkin esittää vasta-argumentin Zitzelspergerin väitteelle, ettei kirjallisessa Berliinissä olisi sankareita. *Berlin Alexanderplatz* -romaanissa on ainakin yksi: Berliini.

Pro gradu -tutkielmani tavoitteena oli analysoida, miten erilaiset elokuvalliset keinot toimivat romaanissa etäännyttävänä voimana, murtaen loppujen lopuksi subjektin, ihmisen. Hypoteesini oli, että tämä johtaa Berliinin roolin kasvuun ja nousuun romaanin päähenkilöksi. Todistin hypoteesini todeksi *Berlin Alexanderplatz* -romaanin keskittyvissä luvuissa 2. Elokuvan ja romaanin kytköksiä, sekä luvussa 3. Montaasit ja kaupunki. Toisessa luvussa kontekstoin

elokuvan ja romaanin historialliseen viitekehykseen, jonka jälkeen käsittelin elokuvallisuuden käsitettä ja eri määritelmiä. *Kinostil*-teorian ja kertojan suhteen kautta todistin, että romaanin elokuvalliset keinot edesauttavat ihmissubjektin häivyttämisessä ja kertojan heikentymisessä nostaen Berliinin romaanin kollektiiviseksi päähenkilöksi, jolla on valtaa ja vaikutusta ihmisiin. Kolmannessa luvussa keskitin elokuvallisten keinojen käsittelyn montaasiin ja todistin, kuinka eritoten montaasi on subjektin murtajana tehokas keino. Esittelin montaasin lisäksi myös romaanin auditiivisia keinoja.

Tutkielmani neljäs, adaptaatiota käsittelevä luku erosi kahdesta ensimmäisestä käsittelyluvusta siten, että analyysin primäärilähteenä ei ollutkaan *Berlin Alexanderplatz* -romaanin, vaan Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarja (1980). Vertailin televisiosarjan ja romaanin kerrontaa, ja tulin siihen päätelmään, että *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjan pääosassa on Berliinin sijasta Franz Biberkopf. Todistin sekä romaanissa että televisiosarjassa esiintyviä teurastamosekvenssejä hyödyntäen, että televisiosarjan Berliini ei kuitenkaan ole pelkkä tapahtumaympäristö. Myös televisiosarjan Berliini on elävä olento, joka vaatii uhreja alttarilleen teurastamolle. Berliini on *Berlin Alexanderplatz* -televisiosarjassa siitä huolimatta sivuhahmon roolissa Biberkopfin ollessa kertomuksen keskiössä.

Olen analysoinut, kuinka romaanin elokuvalliset keinot toimivat ja edesauttavat ihmissubjektin häivyttämisessä ja kertoja katoamisessa, nostaen Berliinin romaanin kollektiiviseksi päähenkilöksi. Olen myös todennut, että sama lähestymistapa ei todennäköisesti olisi luonteva adaptaatioissa, jotka ovatkin vastakkaisesti kertomuksia ihmisestä. Tähän vaikuttaa todennäköisesti mediaspesifisyys. Romaanin henkilöt ovat paperilla ja vain kieltä, eivätkä oikeita ihmisiä, jolloin ihmisen häivyttäminen jonkin muun entiteetin tieltä on helpompaa. Näytelty televisiosarja koostuu toisaalta oikeista ihmisistä. Tällöin kaupungin on vaikea nousta ihmisten ohitse. Ihmiset ovat molempien tarinoiden Berliinille uhreja, jotka joko tuhoutuvat tai menestyvät kaupungin painon alla. Sekä romaanissa että Fassbinderin adaptaatiossa useaan kertaan toistuva teurastamokuvasto muistuttaa tästä:

Sillä ihmiselle käy kuten karjalle; niin kuin tämä kuolee, niin kuolee hänkin.
(— — —)

Noissa pitkissä halleissa on ovia, mustia aukkoja eläinten sisään
ajamiseksi, niiden yläpuolella numeroita, 26, 27, 28. Nautahalli, sikahalli,
teurastushuoneet: kuolemantuomioita eläimille, heilahtavia kirveitä, täältä
et elävänä pääse. (BA2, 131–132)⁹¹

Oli kyseessä sitten Alfred Döblinin *Berlin Alexanderplatz* -romaani, kertomus kaupungista, tai Rainer Werner Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuva, kertomus ihmisestä, on selvää, että kaupunki ei ole pelkästään tapahtumapaikan asemassa. Kaupunki on molemmissa teoksissa alati läsnä ja oma henkilöhahmonsa.

Tulevaisuudessa voisin kehittää tutkielmani aiheita eteenpäin. Koen, että esimerkiksi romaanin elokuvallisia keinoja on yhä jäljellä tutkittavaksi, sillä keskityin tutkielmassani suurilta osin romaanin montaaseihin, jotka eivät suinkaan ole romaanin ainoita elokuvallisia elementtejä. Lisäksi romaanin adaptaation tutkiminen jäi tutkielmassani pintaraapaisuksi. Fassbinderin *Berlin Alexanderplatz* -elokuvasta olisi materiaalia omalle opinnäytetyölleen ja useille muille tutkimuksille.

⁹¹ ”Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch.
(— — —) An den langen Hallen sind Türen, schwarze Öffnungen zum Eintrieb der Tiere,
Zahlen dran, 26, 27, 28. Die Rinderhalle, die Schweinehalle, die Schlachträume:
Totengerichte für die Tiere, schwingende Beile, du kommst mir nicht lebend
raus.” (BA, 117)

Lähteet

1. Primaarilähteet

Döblin, Alfred 1999 (1929), *Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf* = BA. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

----- 2008, *Berlin Alexanderplatz - kertomus Franz Biberkopfista (Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf 1929)* = BA2. Suom. Aarno Peromies. Helsinki: WSOY.

Bavaria Studios 1980, *Berlin Alexanderplatz*. Ohjaaja Rainer Werner Fassbinder, käsikirjoittajat Alfred Döblin & Rainer Werner Fassbinder, kuvaaja Xaver Schwarzenberger, keskeiset näyttelijät Günter Lamprecht; Claus Holm; Hanna Schygulla; Gottfried John; Barbara Sukowa. [DVD].

2. Sekundaarilähteet

Aalbers, Jasper; Bijsterveld, Karin; Fickers, Andreas; Jacobs, Annelies 2013, "Sounds Familiar: Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of *Berlin Alexanderplatz*". — Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript Verlag, 77–115.

Ameel, Lieven 2013, *Moved by the City: Experiences of Helsinki in Finnish Prose Fiction 1889–1941*. Helsinki: Unigrafia.

Bacon, Henry 1994, *Continuity and Transformation: the Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Barndt, Kerstin 2016, "Montage in Literature" [www-dokumentti]. Saatavissa *Routledge Encyclopedia of Modernism* -sivustolta:
<<https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>> Haettu 26.05.2020.

Benjamin, Walter 1999 (1930), "Crisis of the Novel" (*Krisis des Romans*) — Michael W. Jennings, Howard Eiland & Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected writings, volume 2, part 1, 1927–1930*. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 299–304).

Buruma, Ian 2008, "The Genius of Berlin". *The New York Review of Books*. Vol. 55 (3) [pdf-dokumentti]. Saatavissa [www-muodossa](http://www.muodossa.com):
<<https://sites.unimi.it/dililefi/Haas/Corso%202018-19,%20Berlin%20Alexanderplatz,%20Romanzo%20e%20film/Testi%20su%20Fassbinder/Testi%20su%20Fassbinder%20in%20italiano%20e%20inglese/Buruma,%20Fassbinders%20Berlin%20Alexanderplatz%20-%20New%20York%20Review%20of%20Books,%202008.pdf>> Haettu 27.5.2020.

Chatman, Seymour 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Film and Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.

Cohen, Keith 1979, *Fiction and Film: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press.

Danius, Sara 2002. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press.

Dollenmayer, David B. 1980, "An Urban Montage and Its Significance in Döblin's 'Berlin Alexanderplatz'." *The German Quarterly*. Vol. LIV (3), 317–336.

----- 1988, *The Berlin Novels of Alfred Döblin: Wadzek's Battle with the Steam Turbine, Berlin Alexanderplatz, Men without Mercy and November, 1918*. Berkeley: University of California Press.

Dollinger, Roland; Koepke, Wulff; Thoman Tewerson, Heidi 2004, *A Companion to the Works of Alfred Döblin*. Rochester: Camden House.

Donahue, Neil H. (ed.) 2005, *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Rochester: Camden House.

Döblin, Alfred 2013 (1913), "An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm" [www-dokumentti]. Saatavissa [www-muodossa](http://www.muodossa.com) *Hundertvierzehn*-sivustolta:
<https://www.hundertvierzehn.de/artikel/alfred-döblin-berliner-programm_228.html> Haettu 28.5.2020.

Eisenstein, Sergei 1949, Dickens, Griffith, and the Film Today. — Jay Leyda (ed.), *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

----- 1978 (1949), *Elokuvan muoto (Izbrannye proizvedeniya v sestih tomah)*. Suom. Antero Tiusanen; Vesa Oittinen; Veli-Pekka Makkonen; Timo Nieminen; Sakari Toviainen; Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love.

Enslin, Denise 2012, "Origin of the term collage" [www-dokumentti]. Saatavissa www-muodossa:
<<https://www.webcitation.org/query?%20url=http%3A%2F%2Fcollagedenise.com%2Fpage2.html&date=2012-04-12>> Haettu 26.5.2020.

Fludernik, Monika 2009, *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.

----- 1996, *Towards a 'Natural' Narrative*. London: Routledge.

Hake, Sabine 2010, *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hansen, Miriam 1983, "Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?" *New German Critique*. Spring 1983, Vol.0 (29), 147–184.

Herzog, Todd 2009, *Crime Stories: Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. New York: Berghahn Books.

Hietala, Marjatta 2016, Berliini tieteen ja kulttuurin kohtauspaikkana. Taiteilijat ja tutkijat tietoa ja inspiraatiota etsimässä. — Mervi Kaarninen, Tanja Vahtikari, Timo Vilén (toim.), *Kaupunki tapahtumien näyttämönä*. Helsinki: SKS, 175–198.

Hutcheon, Linda 2006, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Jelavich, Peter 2006, *Berlin Alexanderplatz - Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press.

Jähner, Harald 1987, The City as Megaphone in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. — Charles W. Haxthausen & Heidrun Suhr (eds.), *Berlin - Culture and Metropolis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 141–151.

Kriebel, Sabine 2016, "Photomontage" [www-dokumentti]. Saatavissa www-muodossa *Routledge Encyclopedia of Modernism* -sivustolta:
<<https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>> Haettu 26.05.2020.

Lassila, Pertti 2008, Teosesittely. Jälkisanat teoksessa *Berlin Alexanderplatz - kertomus Franz Biberkopfista*. Helsinki: WSOY, 443-449.

McLean, Andrew M. 1973, "Joyce's Ulysses and Döblin's Alexanderplatz Berlin." *Comparative literature*. Vol. XXV (2), 97-113.

Mitchell, Breon 1971, "Joyce and Döblin: At the Crossroads of *Berlin Alexanderplatz*", *Contemporary Literature*. Vol. 12 (2), 173-187.

Mumford, Lewis 1961, *The City in History*. Harcourt, Brace & World.

Nummelin, Juri 2009, *Elokuvan lyhyt historia*. Helsinki: BTJ Kustannus.

Oxford Dictionary of English 2015, "Cinematic" [www-dokumentti]. Saatavissa www-muodossa:

<https://www-oxfordreference-com.ezproxy.utu.fi/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb0150320?rskey=Kpc0Uh&result=16441>
Haettu 27.5.2020.

Oxford Dictionary of English 2015, "Kingmaker" [www-dokumentti]. Saatavissa www-muodossa:

<https://www-oxfordreference-com.ezproxy.utu.fi/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb0444330?rskey=zvmq48&result=49701>
Haettu 27.5.2020.

Oxford Dictionary of English 2015, "Nickelodeon" [www-dokumentti].

Saatavissa www-muodossa:

<https://www-oxfordreference-com.ezproxy.utu.fi/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb0557550?rskey=C8Pw2G&result=62501>
Haettu 27.5.2020.

Rydell, Anders 2016, *Kirjavarkaat: Natsi-Saksa kirjoitetun kulttuurin tuhoajana (Boktjuvarna: jakten på de försvunna biblioteken 2015)*. Suom. Pekka Marjamäki. Helsinki: Gummerus.

Saariluoma, Liisa 1998, Siteeraamisen funktiot Thomas Mannin "montaasiromaanissa" Tohtori Faustus. — Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.), *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS, 51-81.

Slugan, Mario 2014, *Montage Aesthetics: Narrative, Adaptation and Urban Modernity in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz*. Coventry: University of Warrick.

Sontag, Susan 1983, "Novel into Film." *Vanity Fair* [online-lehti]. Saatavissa [www-muodossa:](http://www.muodossa:)

<<https://archive.vanityfair.com/article/1983/09/01/novel-into-film>> Haettu 6.4.2020.

Sokel, Walter H. 2005, *The Prose of German Expressionism*. — Neil H. Donahue (ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Rochester: Camden House, 69–88.

Sperling, Joshua 2016, "Montage in Cinema" [www-dokumentti]. Saatavissa *Routledge Encyclopedia of Modernism* -sivustolta:

<<https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>> Haettu 26.5.2020.

Stam, Robert & Raengo, Alessandra 2004, *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing.

----- 2005, *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.

Stam, Robert 2005, *Literature Through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.

Steinby, Liisa & Mälikalli, Aino (toim.) 2013, *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: SKS.

Steinby, Liisa 2013, *Kertomakirjallisuus*. — Liisa Steinby & Aino Mälikalli (toim.), *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: SKS, 57–153.

Tally Jr., Robert T. 2012, *Spatiality*. London: Routledge.

Tambling, Jeremy (ed.) 2016, *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. London: Palgrave Macmillan.

Tieteen termipankki 2018, Johtolause [www-dokumentti]. Saatavissa [www-muodossa:](http://www.muodossa:)

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taiteet:johtoaihe> Haettu 26.5.2020.

Tykwer, Tom 2007, "Berlin Alexanderplatz: He Who Lives in a Human Skin." *Criterion* [online-lehti]. Saatavissa [www-muodossa: <https://www.criterion.com/current/posts/617-berlin-alexanderplatz-he-who-lives-in-a-human-skin>](https://www.criterion.com/current/posts/617-berlin-alexanderplatz-he-who-lives-in-a-human-skin) Haettu 26.5.2020.

Tynjanov, Juri 2001 (1927), Elokuvan perusteista. — Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.), *Venäläinen formalismi: antologia*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS, 295–320.

Zitzlsperger, Ulrike 2016, Berlin: Flesh and Stone, Space and Time. — Tambling, Jeremy (ed.), *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. London: Palgrave Macmillan, 165–182.

Liitteet

Kuvaliite 1

Bil-Bol (Akseli Gallen-Kallela, 1907)



Franz Biberkopf betritt Berlin



Handel und Gewerbe



Stadtreinigungs- und Fuhrwesen



Gesundheitswesen



Tiefbau



Kunst und Bildung



Verkehr



Sparkasse und Stadtbank



Gaswerke



Feuerlöschwesen



Finanz- und Steuerwesen

Offenlegung eines Planes für das Grundstück An der Spandauer Brücke 10.

Der Plan für das zur Anbringung einer Wandrosette an der Straßenwand des Hauses An der Spandauer Brücke 10 dauernd zu beschränkende, in dem Gemeindebezirk Berlin-Mitte belegene Grundeigentum liegt nebst Anlagen zu jedermanns Einsicht aus. Während dieser Zeit kann jeder Beteiligte im Umfange seines Interesses Einwendungen gegen den Plan erheben. Auch der Vorstand des Gemeindebezirks hat das Recht, Einwendungen zu erheben. Solche Einwendungen sind bei dem Bezirksamt Mitte in Berlin C 2, Klosterstraße 68, Zimmer 76,

Kuvallite 3

Franz Biberkopf saapuu Berliiniin, (BA2, 46,47)

Franz Biberkopf saapuu Berliiniin



Kauppa ja teollisuus



Puhtaanapitolaitos



Terveystenhoito



Tie- ja vesirakennus

TOINEN KIRJA

46



Taide ja sivistys



Liikenne



Säästökassat ja pankit



Kaasulaitos



Palolaitos



Rahatoimisto ja verovirasto

TOINEN KIRJA

47

Kuvaliite 4

Fearful accident on the Princeton Rail Road! Terrible loss of life!! (Eisenstein 1949, 231)

